RICHARD WAGNERS

szenische Visionen und ihre Ausführung im Bühnenbild

Ein Beitrag zur Problematik des Wagnerstils.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät I. Sektion

der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Werner Wahle

aus Magdeburg

1 9 3 7

Bernhard Sporn Verlag Zeulenroda

Begutachter: Professor Dr. H. H. Borcherdt.

Referent: Geheimrat Professor Dr. Walther Brecht.

Korreferent: Professor Dr. Otto Maußer.

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Februar 1936.

LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung: Würdigung Wagners und seiner Schaffensweise in der vorliegenden Literatur 5

I. Hauptteil.

Stellung und Bedeutung der szenischen Vision in Wagners Leben und Schaffensweise.

1. Teil.

1. Kapitel: Früheste Jugend (im Hinblick auf die visuell-musikalische Veranlagung) 8

2. Kapitel: Frühwerke bis zum Rienzi 10

a) Hochzeit (Situationsbild für Tristan u. Götterdämmerung.)

b) Feen
c) Liebesverbot
d) Rienzi

} Erlangen der drei wichtigsten Ausdrucksfaktoren: der Gewalt der musikbewegten Szene, der menschlichen Stimme, der großen heroischen Gebärde.

3. Kapitel: Der fliegende Holländer 21

a) Erlebnis-Vision.
b) daraus gestaltet: die eigentlichen Meer- und Holländerszenen
c) Nachklänge des Holländers in der „Sarazenin".

4. Kapitel: Tannhäuser 26

a) Erlebnis-Vision.
b) daraus gestaltet: die eigentlichen Meer- und Holländerszenen
c) Nähere Ausführung der Vision in der Pariser Fassung.
d) Nach- und Vorklänge: Die Bergwerke von Falun.

5. Kapitel: Lohengrin 32

a) Erlebnis-Vision: Schwanenritter in seiner Tragik.
b) Spielgedanke ergibt sich während der Ausführung (Ortrud-Figur!)
c) Nachwirkung: Bearbeitung von Glucks „Iphigenie".

Zusammenfassung: Periode unbewußten Schaffens, Stil: realistisch . . 36

Zwischenteil: Die Wandlung zum bewußten Schaffen durch Symbolik . . 37

2. Teil.

1. Kapitel: Ring; die Szene wird Symbol 41

2. Kapitel: Tristan 49

a) Erlebnis-Vision.
b) Szenensymbolik durch Lichtgestaltung.
c) Auswirkung auf Siegfried III. Akt.

Seite

3. Kapitel: Meistersinger 54
a) Erlebnis der Szene 1837.
b)1 Spielszenen aus dem früheren Entwurfe.
b)2 Sachdrama.
c) Stilgestaltung: scheinbarer Realismus, Symbolik der inneren Handlung.

4. Kapitel: Siegfried III. Akt, Anerkennung der Opernform 58

5. Kapitel: Götterdämmerung 59
a) früheste szenische Vorstellung.
b) Ausführung: Apotheose des Mimischen.

6. Kapitel: Parsifal 61
a) Erlebnis-Vision (Karfreitagsaue).
b) szenische Vorstellungen (Gralstempel, Lanze).
c) Parsifal-Stil, eine Zusammenfassung beider Stilperioden.

II. Hauptteil.

Die Ausführung der szenischen Visionen.

1. Teil.

1. Kapitel: Feen (Scenenbild) 67
Erlebnis der Schröder-Devrient.
Rienzi (die Gebärde).

2. Kapitel: Der fliegende Holländer 71

3. Kapitel: Tannhäuser 76

4. Kapitel: a) Lohengrin 80
b) Iphigenie in Aulis 84

Zusammenfassung: Ausführung in stärkstem Realismus 85

Zwischenteil: Der stilistische Wandel und die Bedeutung der Inszenierungsreform Adolphe Appias 86

2. Teil.

5. Kapitel: Ring des Nibelungen 89

6. Kapitel: Tristan und Isolde 96

7. Kapitel: Meistersinger von Nürnberg 101

Zusammenfassung: Die stilistische Bedeutung der Werke „Ring", „Tristan", „Meistersinger" 104

8. Kapitel: Parsifal 107

Zusammenfassung: Der Stil des Parsifal 117

Schlußbetrachtung: Die visuell-szenische Schaffensart Wagners . . . 118

Literaturangaben 123

Richard Wagners szenische Visionen und ihre Ausführung im Bühnenbild.

Einleitung:

Seit 50 Jahren ist das gewaltige und einmalige Lebenswerk Richard Wagners abgeschlossen; um Werk und Leben seines Schöpfers entbrannte ein Streit der Meinungen, Auffassungen und Leidenschaften wie kaum vorher um die Gesamterscheinung eines anderen Großen. Musiker und Dichter stritten sich um den Hauptanteil am „Gesamtkunstwerk", dessen Titel ebenso mißverständlich, wie er von Wagner immer widerlegt worden ist[1]. Auf der Basis der umfassenden Biographie C. F. Glasenapps begann sich eine ausgedehnte Wagner-Literatur aufzubauen, die das Phänomen Wagner zu erfassen und zu deuten versuchte. An musikwissenschaftlichen Analysen der einzelnen Musikdramen konnte, dem Wesen der Sache entsprechend, über die hervorragenden Arbeiten Hans von Wolzogens hinaus nichts Neues an Einführungen in die Fülle der musikalischen Motive geboten werden. Erst Ernst Kurth gab in seinem Buche „Die romantische Harmonik" eine neue, bis in tiefste Zusammenhänge der Thematik und Harmonik schauende Würdigung von Wagners Werk. Mit Kurth in vielem übereinstimmend, gelang es Alfred Lorenz über die *Form* der Wagnerschen Musikdramen: „Ring des Nibelungen", „Tristan und Isolde", „Meistersinger von Nürnberg" und „Parsifal" neue und die Werke im eigentlich musikalischen Sinne erst erschließende Entdeckungen zu gewinnen. Den Dramatiker Wagner würdigte H. St. Chamberlain in seiner ersten Veröffentlichung „Das Drama Richard Wagners". Daß wir bei einer Betrachtung der Gesamterscheinung Wagners in keiner Weise dem äußeren Leben Wagners bestimmenden Einfluß auf das Lebenswerk geben dürfen, sagt Wagner selbst: „.... Man weiß gar nicht, wie abseits aller Erfahrung, aller Wirklichkeit, diese Dinge vor sich gehen .... ich werde einmal etwas darüber schreiben müssen, wie des Geistes Leben vor sich geht und daß das innerliche Schauen des Dichters nichts mit den äußeren Erlebnissen zu tun hat, die es

1) So schreibt Wagner am 16. August 1853 aus Zürich an Franz Liszt: „Vor allem aber auch nichts von der unglücklichen „Gesamtkunst" in dem Titel!!!" (Br. Liszt I 271).

nur trüben können — so daß er dasjenige, was man im Leben *nicht* findet, im künstlerischen Bilde sich darbietet." (Gl. VI 144).

Bis zum Jahre 1924 finden wir in der Wagnerliteratur ausschließlich Betrachtungen über das *Werk* Wagners, seine Musik, den Stoffreichtum der Dramen und Inhalt der theoretischen Schriften. Die *Schaffensweise* Wagners jedoch wurde erst von Otto Strobel, dem jetzigen Archivar des Hauses Wahnfried, in seinem Buche „Richard Wagner über sein Schaffen" wissenschaftlich untersucht. Strobel stellt vorwiegend die Aussprüche des Meisters über sein Schaffen zusammen und ordnet diese in einzelne zusammenfassende Kapitel. Bei der Erwähnung der außerordentlichen, bildnerischen Phantasie Wagners zitiert Strobel einen bedeutenden Brief des Meisters an Mathilde Wesendonk, der in das Eigentliche der Wagnerschen Schaffensweise tiefen Einblick gewährt. „.... (die Einsicht) steht, im Augenblicke, da ich sie gewinne, als B i l d vor mir, mit der lebhaftesten, seelenvollsten Anschaulichkeit, aber — als B i l d, das mich entzückt. Ich muß es immer näher, immer inniger betrachten, um es immer bestimmter und tiefer zu sehen, es aufzuzeichnen, als eine eigene Schöpfung es beleben. Dazu brauche ich Stimmung, schwungvolle Laune, Muße, behagliches Ueberwundenwissen des gemeinen, ablenkenden Lebensbedürfnisses." (Strobel, Wagners Schaffensweise, S. 69). Dieses Zeugnis für Wagners besondere Eigenart der Schaffensweise ist außerordentlich bedeutsam. Aus einer Fülle von phantasievollen Bildern seines Innern greift Wagner dasjenige heraus, das ihn nach seiner jeweiligen Stimmung zum Schaffen reizt. Bezeichnend ist es aber, daß Wagner in dieser Mitteilung nicht, wie andere Komponisten, von musikalischen Themen oder Gedanken spricht, sondern seine Ideen „als B i l d, das ihn entzückt" erschaut. Unabhängig von wissenschaftlicher Forschung, aus intuitiver, genialer Erkenntnis heraus betont Hans Pfitzner das Vorherrschen des Visuellen in Wagners Schaffensweise: *„Das Bild steht im Mittelpunkt Wagnerscher Kunst.* Er hat sozusagen seine Handlungen gleich in großartigen und romantischen Bildern gesehen, aus denen sich in vielen Fällen die Musik, ja sogar die Worte, vielleicht später erst ergaben. Sein Bild ist immer perfekt, in jedem Augenblick, durch alles Geschehen hindurch ...." „Und das Reinmusikalische?" „Wenn man (wie ich es tue) das Thematische als das Wesentliche der Musik, ihre eigentliche Sprache ansieht, so ist die Musik hier (Pfitzner spricht vom Walkürenritt) an sich dürftig und kurzatmig. Aber sowohl Worte wie Töne malen an dem Bilde mit, welches der Dichtermaler Wagner hier sieht. Dieses Bild ist die Hauptsache. Es ihm nehmen, heißt sein ganzes Werk vernichten. Er hat es nicht auf eine Fläche malen können, aber er sah es vor sich, vor dem inneren Auge, lebendiger als ein Gemälde es je wiedergeben könnte, weil er es in Bewegung sah." (Werk und Wiedergabe, S. 283).

Bei der eingehenden Beschäftigung mit den Werken Wagners erleben wir immer erneut die Art Wagnerschen Sehens in der außerordentlichen Plastizität und markanten Greifbarkeit seiner Szenenbilder. Daß die Bedeutung des Visuellen in der Schaffensweise Wagners in jedem Werke aufzuweisen ist, ja sogar die erste, ursprüngliche szenische Vision sich als bestimmend für den Inszenierungsstil erweist, soll mit der vorliegenden Abhandlung gezeigt werden. Selbstverständlich sind Wagners „szenische Visionen" alle mit dem „Auge der Musik" gesehen, wie es Wagner selbst in der „Mitteilung an meine Freunde" bezeichnet[2]. Aber das visuell Erlebte erst löste in Wagner die Musik aus. Daher sind seine Gestalten vom Holländer bis zum Parsifal von unzerstörbarer Lebenskraft, weil sie nicht aus einer Idee heraus geschaffen worden sind, sondern sich vom geschauten Leben zu symbolhaften Gestalten erheben. Die Anschauung ist für Wagner immer das Wichtigste gewesen: „Wir reden zu viel, selbst auch hören zu viel, und — sehen zu wenig (Gl. VI 758)", sein Denken „war wirkliches Anschauen, sein Sprechen klare, scharf umgrenzte Bilder, wie die Bilder auf der Bühne." (Gl. VI 59.)

2) „Was ich erschaute, erblickte ich jetzt nur aus dem Geiste der Musik, nicht aber d e r Musik, deren formelle Bestimmungen mich für den Ausdruck noch befangen gehalten hätten, sondern d e r Musik, die ich vollkommen inne hatte, in der ich mich ausdrückte wie in einer Muttersprache. Mit diesem Vermögen konnte ich mich jetzt frei und ungehemmt nur noch auf das Auszudrückende richten." (G. S. I. 147 ff.).

I. Hauptteil.

Stellung und Bedeutung der szenischen Vision in Wagners Leben und Schaffensweise.

1. Teil.

1. Kapitel.

Früheste Jugend.

Im Gegensatz zu Bach, Mozart, Beethoven entstammte Wagner keiner Musikerfamilie. Sein Stiefvater Geyer, selbst Schauspieler, Sänger und Maler, übte schon früh auf den jungen Richard großen Einfluß aus. Seine Schwestern Rosalie und Louise waren Schauspielerinnen, Klara Sängerin am Leipziger Theater. Auch sein ältester Bruder Albert war Sänger. Die Neigung zum Schauen und Fühlen im Bilde der Szene ist dem jungen Wagner schon von früher Jugend an durch täglichen Umgang angeboren und anerzogen. So ist es verständlich, daß sich das meiste seiner Knabenlektüre in greifbare Personen und Dinge umsetzte. Glasenapp gibt uns dafür einige Beispiele: Wir wissen, daß Wagner bis in sein hohes Alter hinein von den Gestalten E. T. A. Hoffmanns gefesselt wurde. Wenn er in seiner Jugend auf dem Brühl in Leipzig die Pelzhändler mit ihren langen Bärten, ihren heftigen Gestikulationen in ihrer zugleich unheimlichen und lächerlichen Ausdrucksweise sah, so erschienen sie ihm „wie Hoffmannsche Gestalten", wie „galvanisierte Leichen". (Gl. I. S. 107.) Wagner berichtet ferner, wie ihm nach der begeisterten Lektüre des „Kapellmeisters Kreisler" die Tonverhältnisse und Tonbewegungen wie gespenstisch-lebendige Wesen erschienen wären. Die Terz, Quinte, Oktave begegneten ihm am Tage in halbwachen Träumen leibhaftig. (Gl. I 115.) Noch auf der Thomasschule, in seiner Gymnasiastenzeit, komponierte Wagner aus Begeisterung zu Beethoven, dessen Egmontmusik ihn bezeichnenderweise zuerst von ihrem Schöpfer ganz eingenommen hatte, eine Ouvertüre für großes Orchester, die er in drei ver-

schiedenen Tinten aufgeschrieben hatte: Die Streichinstrumente rot, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. (Gl. I 133). Aus der gleichen Zeit seiner Entwicklung sind späterhin von Wagner in seinen Schriften zwei Opernaufführungen häufig erwähnt worden, die den denkbar größten Eindruck auf ihn ausgeübt hatten: Die Faust-Aufführung vom 28. August 1828 im Leipziger Hoftheater, bei der Rott den Faust und Wagners Schwester Rosalie das Gretchen spielte, und die Aufführung von Aubers „Stummen von Portici". Von der Faust-Aufführung erwähnt Wagner außer der „guten Rolle" des Gretchens nur, daß sich die Aufführung durch eine „imponierende, den Verlauf der Katastrophe versinnlichende Schlußgruppe" ausgezeichnet hätte. „Es erschien nämlich über dem armen Gretchen ein schwebender Genius mit der Palme in blauem Licht, über dem am Boden liegenden Faust dagegen Mephisto, erhöht, in rotem Feuerschein." (Gl. I 122.) Bezeichnend ist es, daß Wagner weder die einzelnen Leistungen der Schauspieler, noch Inhalt oder Idee des Werkes betont, sondern augenscheinlich von der bildhaft-stimmungsvollen Schlußapotheose außerordentlich beeindruckt wurde.

Im Spielplan der Leipziger Oper nahm zu dieser Zeit neben Spontinis „Vestalin" und Marschners „Templer und Jüdin" auch Aubers „Stumme von Portici" einen bedeutsamen Platz ein. Noch im Jahre 1871 gedenkt Wagner in seinem Aufsatz „Erinnerungen an Auber" im „Musikalischen Wochenblatt" dieser Aufführung: „..... wie dem Sujet am Schrecklichsten, aber auch am Zartesten nichts fehlte, so ließ Auber seine Musik jeden Kontrast, jede Mischung in Konturen und in einem Kolorit von so drastischer Deutlichkeit ausführen, daß man sich nicht entsinnen konnte, eben diese Deutlichkeit je so greifbar wahrgenommen zu haben; man hätte fast wirkliche Musik b i l d e r vor sich zu sehen geglaubt, und der Begriff des Pittoresken in der Musik konnte hier leicht einen fördernden Anhalt finden, wenn er nicht dem bei weitem zutreffenderen der glücklichsten musikalischen Plastik zu weichen gehabt hätte. (G. S. VIII 128.)

Den ersten großen Eindruck eines zeitgenössischen Meisters der Musik hatte Wagner von Carl Maria von Weber, der — mit Wagners Stiefvater befreundet — auch das Haus der Familie besuchte. „Nichts Erhabeneres gab es für die Phantasie des lebhaften Kindes, als denselben scheu angestaunten Mann dann im Theater, einem Feldherrn gleich, sein Orchester dirigieren und die ganze Wunderwelt der Töne in das Leben rufen zu sehen .....". „Sah er dann aber den Meister an der Spitze seines Orchesters, so rief es laut in seinem Innern ‚nicht Kaiser und nicht König, aber so dastehen und so dirigieren'" (Gl. I 96—97.) Dieser uns auch aus dem Lebensbericht überkommene Ausspruch Wagners dürfte als

außerordentlich bezeichnend gelten; Wagner sagt nicht: „So etwas komponieren können", sondern ihm imponiert das „so dastehen und dirigieren". Daher erstreckte sich auch das Studium Weberscher Werke für Wagner auf die Erspürung des darstellerischen Ausdrucks der *Theaterwerke* „Freischütz" und „Preciosa", die Klavier- oder Instrumentalwerke beschäftigten ihn nicht. Bekannt ist es, daß Wagner das Klavierspiel nur lernen wollte, um die an Spannungen und Kontrasten reiche Freischütz-Ouvertüre spielen zu können. In seinem in der „Gazette musicale" von 1841 Nr. 3—5 erschienenen Aufsatz über die Ouvertüre betont Wagner als Webers historisches Verdienst um deren Form, daß es Weber immer verstanden hätte, „die dramatische Einheit seiner Konzeption zu wahren, so daß man ihm die Erfindung einer neuen Gattung, der der dramatischen Ouvertüre, zusprechen könne." (G.S. VII 128.)

Der Vierzehnjährige hörte dann im Leipziger Theater Beethovens Egmontmusik und allein dem doppelten Eindruck der erregenden Musik und ihrer die szenische Handlung steigernden Bedeutung gelingt *das*, was Webers „Freischütz" nicht allein vermocht hatte, nämlich den Musiker in Wagner zu wecken. Erst jetzt erkennt Wagner mit einem Schlage, daß sein in Begeisterung für Shakespeare geschriebenes, unvollendetes Trauerspiel „Leubald" der Musik bedurfte. Wagners einzigartige Begabung, das zu können, was er augenblicklich nötig hatte, läßt ihn auf den Gedanken kommen, Musiker zu werden.

Die Bedeutung von Wagners visuell-musikalischer Veranlagung für seine frühesten Entwürfe und die Auseinandersetzung mit der Opern-Tradition.

2. Kapitel.

Frühwerke bis zum „Rienzi".

Bei Betrachtung der Biographie ist es auffallend, daß sich Wagner bis zu seinem 30. Lebensjahr in seinem künstlerischen Schaffen und Leben von äußeren Umständen hat treiben lassen. Erst nach Ueberwindung dieser notwendigen Passivität, mit seinem aller verstandesgemäßen Ueberlegungen baren, waghalsigen Entschluß, Riga fluchtartig über die Grenze zu verlassen, geschieht auch in seinem Schaffen die Wandlung. Das Leben, das ihn von Riga nach London und Paris in fürchterliche Entbehrungen und Leiden schickte, löste offensichtlich in Wagner den Zusammenhang mit der Mitwelt. Künstlerisch betrachtet liegt die Zeit der Nach-

ahmung, die Periode starker Beachtung traditioneller Vorbilder hinter ihm, er ließ in Riga die Fesseln der unwürdigen Zustände der Provinztheater und Kapellmeisterstellen zurück, mit ihnen aber auch seine Vorarbeiten, seine Vorübungen zu seinem Lebenswerk, das mit der Vision zum „Holländer" auf der Ueberfahrt nach Paris beginnt. Als selbstbiographisches Dokument hierfür diene eine Stelle aus dem Brief vom 9. Juni 1862 aus Biebrich an M. Wesendonk: „Ich entsinne mich noch, um mein dreißigstes Jahr herum, mich innerlich zweifelhaft befragt zu haben, ob ich denn wirklich das Zeug zu einer höchsten künstlerischen Individualität besäße: ich konnte in meinen Arbeiten immer noch Einfluß und Nachahmung verspüren und wagte nur beklommen auf meine fernere Entwicklung, als durchaus orginell Schaffender zu blicken." (Br. a. M. W. 400.) Bestätigend für diese Zeiten intuitiver Selbsterkenntnis ist auch eine Stelle in der 1851 erschienenen „Mitteilung an meine Freunde", in der Wagner von seinen frühesten künstlerischen Arbeiten spricht, die vor dem „Holländer" liegen. „Sie waren die gewöhnlichen Versuche einer noch unentwickelten Individualität, sich gegen das Generelle der Kunsteindrücke, die uns von Jugend auf bestimmen, im allmählichen Wachstum zu behaupten. Der erste künstlerische Wille ist nichts anderes, als die Befriedigung des unwillkürlichen Triebes der Nachahmung dessen, was am einnehmendsten auf uns wirkt. — Wenn ich mir das künstlerische Vermögen am besten zu erklären suche, so kann ich dies nicht anders, als wenn ich es zunächst in die *Kraft des Empfängnisvermögens setzte*" (G.S. Bd. I 74). Diese bei Wagner ganz besonders stark ausgeprägte „Kraft des Empfängnisvermögens" zeigt sich in den frühesten Dramen insofern, als er seine Lektüre sofort in Szenenbildern, in Dramatisierungsversuchen sieht. Es sind aber mehr Bilder als Visionen, Wagners Innerstes wird von ihnen nicht gepackt oder ergriffen, die individuelle Erhöhung durch das Leben fehlt vollkommen. Nach den 7 Kompositionen zu Goethes Faust, die in Leipzig 1832 als op. 5 entstanden sind, begann Wagner im Dezember des gleichen Jahres in Prag einen Operntext tragischen Inhaltes in Verse zu setzen. Es ist das Opernfragment „Die Hochzeit", der ihm zu Grunde liegende Inhalt ist möglicherweise Immermann's „Cardenio und Celinde" entnommen[3]). Wagner gibt ihn in seiner „autobiographischen Skizze" aus dem Jahre 1842 folgendermaßen an: „Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die

3) Nach einer Hypothese Franz Munckers in seinem Aufsatz: „R. Wagners Operntext „Die Hochzeit" in der Zeitschrift" „Musik" 1903, IV. 4. Quartal. S. 1824.

Leiche hin." (G. S. I 45.) Das Grauenhafte des Inhaltes und der einzelnen Szenen ist — wie im verschollenen Leubald-Drama, das wir ebenfalls aus Wagners Berichten kennen — nach Shakespeare erfunden, in dessen Werken ihn das Außerordentliche, Ungeheuerliche anzog, während ihm das Komödiantische im Werke des grossen Briten unberührt ließ (vgl. Wagners Bearbeitung von Shakespeares „Maß für Maß"). Das *Thema* der „Hochzeit" jedoch ist typisch für Wagners Schaffen: schon hier wird der Sieg des Gefühls über die Täuschung des Erscheinungslebens geschildert. Wahres Gefühl und Irrung des Liebesgefühls stehen sich gegenüber. In einer späteren Stufe seiner Entwicklung heißt dies in Wagners „Tristan": „Tag" und „Nacht". *Zum erstenmale hier zeigt sich in Wagners Schaffen ein Vorgang, der sich späterhin mehrfach wiederholt: eine szenische Vision dämmert auf, wird skizziert, textlich ausgeführt, musikalisch begonnen und bleibt liegen. Es fehlt der aus dem Leben kommende Eindruck auf das Empfängnisvermögen. „Er sieht die Situation, das Bild, aber die von innen her bewegende Kraft zur lösenden Musik ist noch nicht vorhanden."* (Bekker 83). *Das Situationsbild aber der „mit einem Schrei über die Leiche entseelt hinstürzenden Geliebten" verläßt Wagner nicht, doch das Leben erst mußte d i e Musik dazu in ihm auslösen, die später Isoldes Tod über Tristans Leiche verklärte.*

Von seiner Hoffmann-Lektüre angeregt, beschaffte sich Wagner eine deutsche Uebersetzung von Gozzis Märchenstücken. Unter ihnen regte ihn „La donna serpente" ganz besonders an und er begann in Leipzig, dann in Würzburg bei seinem Bruder Albert, der am dortigen Theater Sänger und Regisseur war, sie zu einem Operntext umzubilden. Dieser aus dem Jahre 1833 stammende Entwurf zeigt Wagner in den ersten beiden Akten eng an das Gozzische Vorbild angeschlossen. Das Grundthema des Werkes ist den Melusinen- und Undinen-Sagen eng verwandt, in denen ein sterblicher Mann ein höheres Wesen aus der Feen- und Märchenwelt liebt und mit diesem so lange zusammenleben darf, bis er die verhängnisvolle Frage nach der zauberhaften Herkunft der Geliebten stellt. „Im Gozzischen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt: so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig in die unsterbliche Wonne des Feenreiches aufgenommen wird." (G. S. I 81). Wagner ändert den wichtigsten Punkt der Handlung, die endliche Wiedergewinnung der Geliebten, indem er für den Schlangenkuß der Gozzischen Märchenkomödie die *viel plastischere und bildhafte Umwandlung der Geliebten aus*

einem Stein einsetzt[4]. *Die Umwandlung selbst geschieht durch die Macht des Gesanges, das alte Motiv der Orpheus-Sage wird hier von Wagner aus visuell-musikalischem Bedürfnis hinzugefügt.* — In den „Feen" schuf Wagner eine Fülle von Bilddarstellungen, Wirkungen und Farbenkontrasten. Die musikalisch gleichwertige Gestaltung aber stand ihm noch nicht zu Gebote. Diese fand er in der romantischen Oper Webers und Marschners. In ihnen hatte er schon früh den Stimmungs- und Ausdrucksreiz der Musik gefühlt, die das romantische Opernbild belebte. Seine ihm eigentümliche Gabe visueller Klanganschauung, die sich — wie wir sahen — schon in der frühesten Jugend geregt hatte, dringt mit der Konzipierung der „Feen" durch die äußere Form der romantischen Oper in ein sie nachahmendes Werk ein. Für Wagners Gestaltung aus dem visuellen Eindruck heraus ist die Wahnsinnsarie im III. Akt bezeichnend, in der Wagner ein ihn erschütterndes Begebnis mit der Tierwelt verwandte. Im Sommer 1832 hatte er sich in Böhmen zu einem Jagdabenteuer verleiten lassen, dessen Eindruck bis in die „Feen", ja sogar bis zum „Parsifal" nachklingt. „Als nach der Jagd die Gesellschaft im Freien beim lustigen Mahle saß, schleppte sich ein verwundetes Häslein mühsam an den lärmenden Kreis der Jagdgenossen heran: sein stummberedter klagender Tierblick fällt auf den jungen Jäger, der in demselben Augenblick mit herzzerreißender Gewißheit sich überzeugt fühlt, daß dies zerstörte Leben das Opfer *seiner* sinnlosen Lust sei. Er konnte den Blick des leidenden Mitgeschöpfes nicht vergessen (H. v. Wolzogen: R. W. und die Tierwelt 13 und 14, Gl. I 163). Diesem Erlebnis gab Wagner in dem Monolog des Helden Arindal Ausdruck:

O seht, das Tier kann weinen,
Die Träne glänzt in seinem Aug'!
Und wie's gebrochen nach mir schaut!

Die „Feen" sind das erste Werk Wagners, in dem Musik *und* Text von ihm selbst verfaßt sind. Das Charakteristische der Musik ist, daß sie zum Faktor der Ausstattung wird, sie begleitet als Zaubermacht eine üppige Reihe phantastischer Bühnengeschehnisse; die Arien, Chöre und Ensembles aber sind — noch dazu unter dem verbessernden Routinier-Urteil des Bruders Albert — in traditioneller Art geschrieben. Die in den „Feen" auftretenden Personen sind die Typen der romantischen Zauberoper (Freischütz, Euryanthe, Hans Heiling und Vampyr), Individualitäten sind sie noch in keiner Weise. *Wir finden dagegen in den „Feen" zum erstenmale die bedeutsame Gleichsetzung in Wagners Schaffen von Handlungsvorgang und Musik, von Musik und Handlungsvorgang. Zu einer sol-*

4) Unwillkürlich denkt man an den Schluß von Shakespeares „Wintermärchen", in dem sich die Statue der Hermione unter den Klängen der Musik belebt.

chen vollkommenen Gleichberechtigung von Musik und Szene konnte nur ein visueller Musiker wie Wagner kommen.

In das Jahr 1834 fällt eins der bedeutendsten und nachhaltigsten Ereignisse in der Entwicklung Wagners: er erlebt die Kunst der Wilhelmine Schröder-Devrient. Hatte die Beethovensche Egmont-Musik in Wagner die endliche Erkenntnis seiner künstlerischen Eigenart ausgelöst, waren seine bisherigen Schöpfungen nur Nachahmungen bewährter Traditionsvorbilder geblieben, so gewann er durch die Darstellungsgewalt der Schröder-Devrient das Bewußtsein von der Macht der szenischen Darstellung. Wagners von der ersten Begegnung im März 1834 bis in sein Alter wiederkehrende, ununterbrochene enthusiastische Aeußerung über sie bestätigen den ungeheueren Eindruck. Am deutlichsten geht dies aus einer Charakteristik über die Schröder-Devrient in seinem an Frédéric Villot, den conservateur des tableaux du Louvre, gerichteten Aufsatz „quatre poèmes d'opéras" hervor, der in Deutschland unter dem Titel „Zukunftsmusik" erschien; die Broschüre entstand 1861 in Paris, gibt also den Eindruck nach 27 Jahren wieder: „In höchstem Grade bestimmend hatten aber schon in früherer Jugend die Kunstleistungen einer dramatischen Sängerin von — für mich ganz unübertroffenen Werte, der Schröder-Devrient, gewirkt ..... Das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen, die ich wirklich mit leibhaftigen Augen und Ohren wahrnahm, erfüllten mich mit einem für meine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber. Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen, und, sie im Auge, bildete sich in mir eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes aus, dem ich kaum noch den Namen „Oper" geben mochte" ..... „und war wiederum erstaunt darüber, welche Innigkeit und welch hinreißende Schönheit sie in die Darstellung des „Romeo" in Bellinis schwachem Werke zu legen wußte." (G. S. I 184/85)[5].

Daß Wagner in diesem Zusammenhang, in dem er gerade Beethovens „Fidelio" ausführlich erwähnt hatte, die Darstellung des „Romeo" durch die Schröder-Devrient rühmt, obwohl er sie später

5) Die Schwester Wagners gibt in einem Bericht diesen gewaltigen Eindruck auf Wagner wieder: „Still und unbeweglich in die tiefe Fensterbrüstung gelehnt, stand unbeweglich Richard Wagner und ließ den ganzen Zauber der Töne auf sich einwirken. Es war, als ob ein Schleier von seinen Augen fiel..... Zum erstenmal fühlte er das Wesen und die Wirkung des dramatischen Ausdrucks. Er war aus einem unbewußten Traum erwacht. Seine Augen glänzten und sein schmales, zartes Gesicht war vor Erregung totenbleich." (Hagemann. S. 6.)

in Dresden in allen ihren Glanzrollen, zu denen vor allem die „Leonore-Fidelio" gehörte, ist wieder sehr bedeutsam. Die Oper „Romeo und Julia" ist eins der schwächsten Werke Bellinis, doch erhob die Darstellung der Schröder das Werk in die Sphäre Shakespeares: „und dennoch fragen wir einen jeden, welchen Eindruck ihm der „Romeo" der Schröder-Devrient, gegenüber etwa dem „Romeo" unserer besten Schauspieler selbst im Stücke des großen Briten gemacht habe" (Wagner 1872, Gl. I 201). Es war wie in der „Hochzeit" die Darstellung der Tragik zweier Liebender, die ihre Bestimmung für einander der Welt nicht offenbaren dürfen, die Wagner anzog. Lesen wir bei A. v. Wolzogen die Beschreibung des IV. Aktes der Oper in der Darstellung der Schröder-Devrient, so ist es uns, als ob wir die Vorstufe des großen Liebesdramas Wagners vor uns sehen: „und dann endlich die Szenen in dem Gruftgewölbe bis zur furchtbaren erschütternden Darstellung des Todeskampfes, bis zum ewigen Abschiedskusse und zum letzten Sinken, wobei die erstarrende Hand, wie im Traume, nach den Blumen griff, die auf den Stufen des Katafalks ausgestreut lagen . . . . . welch ein unnachahmlicher Ausdruck lag in den Worten „hervor, mein einziger Retter, du Trank des Todes" (der Trank ist's, der mir taugt, Isolde, I. Akt)". (Wolzogen, S. 228—32)[6]. Die Schröder-Devrient war für Wagner der Gestalt gewordene Ausdruck selbst, das mimische Genie verkörpert in einer singend darstellenden Frau. In ihrer Ausdrucksgewalt lehrte sie ihn die Bedeutung des musikalischen Affektes als Sinneslaut. *Hatte er in den „Feen" die Musik als Zaubermacht der Bild- und Vorgangsgestaltung erkannt, so legt die Konzeption des „Liebesverbotes" Zeugnis von dem Erleben der menschlichen Stimme als Ausdruck des Individuums ab.*

Konnten wir bisher in der „Hochzeit" und den „Feen" beide Male die szenische Vision, den szenischen Handlungsvorgang als grundlegend für den ersten Schaffenseinfall erkennen, so sehen wir Wagner im nächsten Werke, dem „Liebesverbot", den Zugang zur szenischen Gestaltung der Personen gewinnen. Die Gestalten werden Charaktere, sie beleben sich, handeln wie Menschen von Fleisch und Blut. Weit über die „Feen" hinausgehend, stellt Wagner in dem im Juni 1834 während eines Badeaufenthaltes in Teplitz entstandenen „Liebesverbot" zwei darstellende Stimmcharaktere auf, die von hier

---

6) Erwähnt sei hier die auch thematisch beachtenswerte Uebereinstimmung von „Romeo" und „Tristan". Man denke fernerhin an die Figuren der „Amme" und der „Brangäne", an die Tagelieder in beiden Werken, den gleichen Grundgedanken in der Idee der notwendigen Verknüpfung von Liebe und Tod, die von Shakespeare vorwiegend äußerlich-dramatisch, bei Wagner innerlich-philosophisch motiviert wird. Im übrigen hatte Wagner schon als 12jähriger Knabe einen Monolog aus „Romeo und Julia" übersetzt. („Mein Leben". I. 227.)

ab für sein gesamtes Schaffen von Bedeutung sind. Die Hauptperson des „Liebesverbotes", Isabella, die Novize von Palermo, ist das Vorbild aller hochdramatischen Frauengestalten, die im jeweiligen Werke Wagners Hauptfiguren, vor allem der Darstellung, sind. Senta, Ortrud, Brünnhilde, Kundry stehen der Gestaltenreihe, die sich an Friedrich, den Statthalter von Sizilien, anschließt, gegenüber: Holländer, Telramund, Wotan, Sachs, Amfortas; wie sehr es Wagner dabei — schöpferisch unbewußt — auf die szenisch-verwirklichende *Darstellung* dieser Stimmcharaktere ankam, geht aus der Gegenüberstellung von Wagners Vorbild, Shakespeares „Measure for Measure" und dem „Liebesverbot" hervor. Das Grundmotiv ist vollkommen verändert. Shakespeare will das Wesen und den Wert der Gerechtigkeit, das Maß für Maß, zeigen, Wagner die dramatischen Kontraste des sündigen Mannes und der für ihn bittenden Jungfrau. Das Psychologische wird ins rein Menschliche umgeformt, jungfräuliche Keuchheit und wilde Sinnlichkeit des Mannes stehen sich gegenüber. Die kulturpsychologischen Grundlagen für Shakespeares Drama lagen in der Annahme abnormer öffentlicher Zustände, in denen das Laster bis zur Sittenverderbnis führt. Bei Wagner jedoch handelt es sich um den Gegensatz zwischen einer nordischen Moralauffassung und den natürlichen, freieren Sitten einer südlichen Bevölkerung: „Den Schauplatz hatte ich nach der Hauptstadt Siziliens verlegt, um die südliche Menschenhitze als helfendes Element verwenden zu können." (G. S. I 83.) Auch diese Verschiebung der Länder und Gegenden, in denen sich die Handlung abspielt, ist echt dramatisch-szenisch. Zur Verstärkung der Bedeutsamkeit der Hauptfiguren „Isabella" und „Friedrich" läßt Wagner die Buffo-Szenen ihre Bedeutsamkeit verlieren, die Szene ist Zentrum der musikgetragenen Ausdruckskraft der Stimme, des Individuums, des erotischen Typus von Mann und Weib. Diese Gegenüberstellung beider Typen ist das Grundthema aller folgenden Werke, die allerdings variierte, eigentliche dramatische Idee Wagners. Hier ist sie zuerst für die Darstellung von Wagner entdeckt, in gleicher Form tritt sie im „Tannhäuser" hervor[7].

Aus der „Liebesverbot"-Musik erkennen wir die Nachahmung der französischen und italienischen Vorbilder Auber und Bellini. Ihre italienische Struktur dient der Gesangslinie als Hilfsmittel, Wagner sagt selbst von ihr: „und diese Musik war eben nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die

7) Auch in der Musik zeigt sich diese Uebereinstimmung. Im „Liebesverbot" gibt sich der bereits fertge Keim des Gnadenthemas aus „Tannhäusers Pilgerfahrt" in dem, hinter der Szene erschallenden Kirchenchor der Nonnen als Vorahnung des kommenden „Tannhäuser" deutlich zu erkennen. (Vgl. Glasenapp I. 213—214 (in Notenbeispielen).)

Melodie) selbst italienischen Oper auf mein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen" (G. S. I. 84)[8].

Mit den „Feen" und dem „Liebesverbot" hat Wagner zwei Faktoren gewonnen, die für sein Lebenswerk die allerwichtigsten sind: die von der Musik idealisierte, verzauberte Szene und den durch Gesang ausdrucksgewaltigen Menschen. Die Schröder-Devrient vereinigte in sich den singenden *und* darstellenden Künstler. *Die Bedeutung der heroischen Gebärden, der Darstellung als solcher, wird in seinem dritten Jugendwerk „Rienzi" am augenfälligsten klar.* Wagner hat aus seiner Doppelbegabung, seiner visuell-musikalischen genialen Veranlagung d i e drei Komponenten gefunden, aus denen sich sein Lebenswerk vorwiegend zusammensetzt.

Mit dem Abschluß der Komposition des „Liebesverbotes" mehrten sich in Wagners Leben die äußeren Hemmungen, seine ganze Kraft mußte er an kleinen Provinztheatern, oft elendster Art, verzetteln. Doch ist diese Ueberlastung nicht der alleinige Grund zu der nun einsetzenden Schaffenspause bis zum Jahre 1837. Wagner bedurfte im augenblicklichen Stadium seiner Arbeitsweise bedeutender Vorbilder, die Formen der romantischen Oper und der französisch-italienischen Spieloper waren erschöpft. Etwas anderes künstlerischer Art bekam er nicht zu sehen oder zu hören. Ganz dem Niveau der damaligen Provinztheater angemessen sind Wagners Versuche der Dramatisierung einer Erzählung aus Königs Roman „Die hohe Braut" (Riga 1836) und „Tausend und eine Nacht": „Die glückliche Bärenfamilie" (1838). Da sie Verlegenheitsversuche sind, gelang ihre Lösung nicht über die ersten Anfänge hinaus. Es bleibt die Oede einer inhaltslos gewordenen Begabung bestehen, deren äußere Schicksale mit ihren niederdrückenden Verwirrungen nur die innere Hilflosigkeit spiegeln. Die Anregung zu „Neuem" konnte nicht aus eigenem Innern kommen, Wagners „Kraft des Empfängnisvermögens" mußte erst wieder geweckt werden. So darf als Erlebnis außergewöhnlicher Art die Aufführung von Spontinis „Ferdinand Cortez" gelten, die Wagner unter eigener Leitung des Komponisten bei einem Durchreiseaufenthalt in Berlin sah. Erst bei genauer Betrachtung der längst unbekannt gewordenen Oper von Spontini mit Wagners folgendem Werke finden sich so außerordentliche Harmonien und Parallelen, daß man das zu Grunde liegende Erlebnis als außerordentlich stark annehmen muß.

---

8) Typisch ist es, wie A.de Gasperini, Wagners Pariser Freund, über die Musik des „Liebesverbotes" urteilt: „Dès la première note de l'ouverture, vous sentez que l'influence française a passé par là. C'est vif, chair, entrainant. Point d'harmonies qui surprennent, point de combinaisons audacieuses; la mélodie circule dans toute la partition, abondante et lumineuse". (A.de Gasperini, La nouvelle Allemagne musicale. Richard Wagner.) (Paris, Heugel & Cie., 1866, S. 18.)

In den Mittelpunkt der Handlung ist in der Spontinischen Oper Ferdinand Cortez gestellt, der vor der Eroberung Mexikos steht. Der erste Aufzug beginnt mit einem Chor der unzufriedenen und sich nach ihrer Heimat sehnenden Soldaten und Offiziere des Cortez. „Das Theater stellt das kaiserliche Zelt im spanischen Lager vor. Auf einer Seite sieht man durch eine Oeffnung das Meeresufer, an welchem einige Schiffe vor Anker liegen." Der Mutlosigkeit seines Heeres weiß Cortez mit einer großartig-prunkvoll-agitatorischen Rede zu begegnen. „Die Soldaten fallen vor ihm auf die Knie", Cortez hat sie für diesmal wieder für sich gewonnen, obwohl er selbst innerlich vom baldigen Ende seines Lebens und Ruhmes überzeugt ist. Wir erfahren dann von Cortez' Liebe zur mexikanischen Fürstentochter Amazilly, die ihrem Volke abtrünnig geworden ist und sich im spanischen Lager befindet. Die äußere Handlung nimmt weiterhin ihren Fortgang mit dem Empfang der Gesandtschaft der Mexikaner: „Der Vorhang, der das Zelt verschließt, öffnet sich; man sieht nun das ganze Lager, in dessen Mitte europäische Waffen und Fahnen festlich zusammengestellt sind. Das Lager erstreckt sich auf dem Ufer, an welchem die Flotte geankert liegt. In der Ferne erkennt man einen Teil von Vera Cruz." Nach einem Aufzug der spanischen Soldaten empfängt Cortez die Gesandtschaft auf dem Throne. Die mexikanischen Frauen und Kinder stimmen einen Friedenschor an. Cortez empfängt die dargebotenen Friedensgaben der Mexikaner und überreicht ihnen als Gegengabe ein Schwert, der Chor antwortet mit der zweiten Strophe des Friedenschores. Cortez jedoch, durch die geplante Festlichkeit Unruhe befürchtend, verhindert Aufzüge und Tanzdarbietungen der Mexikaner. Währenddessen kündet Lärm vom Ufer und hell auflodernder Feuerschein den Untergang der auf Cortez' Geheiß angezündeten gesamten Flotte der Spanier. In einem großen triumphalen Ensemble, von Cortez geführt, zwingt er seine Soldaten, mit ihm zu kämpfen, da ihnen nun die Möglichkeit zur Heimkehr genommen ist. Der zweite Aufzug führt das Verhältnis zwischen Cortez und Amazilly weiter aus, sie steht im tragischen Zwiespalt zwischen der Liebe zum Vaterland und zu seinem Eroberer. Ihre Liebe zu Cortez ist so groß, daß sie gegen seinen Willen das feindliche Lager der Mexikaner aufsucht, um dort Alvaro, den Bruder Cortez', der als Geisel gehalten wird, zu befreien und sich selbst als Opfer zu stellen. Um unerkannt aus dem spanischen Lager zu entkommen, muß sie sich von dem Felsen, auf dem es errichtet ist, in die See stürzen und schwimmend das andere Ufer erreichen. Im dritten Aufzuge wird der endgültige Kampf um den Tempel der Mexikaner ausgeführt, die „Spanier zerstören die Statue des Götzen, und zerreißen die Draperien, die den inneren Tempel zieren, es bleibt nur eine doppelte Reihe Säulen übrig, durch welche man den großen Platz und die

vorzüglichsten Gebäude von Mexiko erblickt.“ Die überwundenen Mexikaner bitten um Gnade, liefern ihre Waffen aus und im allgemeinen „Chantez, dansez“ schließt die Oper.

Die ausführliche Angabe des Inhaltes und Erwähnung der bedeutendsten Szenen zeigte die nahe Verwandtschaft des Inhaltes und der Form mit dem „Rienzi“. Die Lektüre des Bulwerschen Romans (in Dresden 1837) in der Uebertragung von Bärmann, ließ in Wagner alle Erinnerungen und Eindrücke an Spontinis Oper wach werden. In dem Spontinischen Werke sind alle Mittel der Szene, der dekorativen Bildwirkung und des pathetischen Klanges verwandt. Cortez ist, wie Rienzi, tragischer Volksheld. Das tragische Moment wird in der Spontinischen Oper nur in einem Dialoge erwähnt, doch wagt es der Textdichter noch nicht, sie tragisch schließen zu lassen. Cortez kämpft um den Haupttempel der mexikanischen Götter, Rienzi um das Kapitol in Rom. Sogar in der Szenenfolge lassen sich überraschende Uebereinstimmungen nachweisen, die am klarsten aus folgender Gegenüberstellung hervorgehen:

I. Akt.	I. Akt.
Cortez versucht durch Enthusiasmus und Begeisterungskraft das Volk zu gewinnen. Cortez hat unbedingtes Vertrauen erlangt.	Rienzi versucht durch Enthusiasmus und Begeisterungskraft das Volk zu gewinnen. Rienzi ist Tribun.
II. Bild.	II. Akt.
Friedensgesandtschaft. Unterbrechung des Festes durch Ueberrumpelung. Großer Tapferkeitschor der Gefolgschaft für Cortez.	Friedensbotenchor. Unterbrechung der Pantomime durch verräterische Maßnahmen. Hymne auf Rienzi.
III. Bild.	III. Aufzug.
Tragischer Konflikt der feindlichen Geliebten.	Tragischer Konflikt des feindlichen Liebhabers von Rienzis Schwester.
Letztes Bild.	Letzer Aufzug.
Eroberung des Tempels von Vera Cruz. Liebestat der Amazilly findet Sieg.	Eroberung des Kapitols in Rom. Liebestat des Adriano endet tragisch.
Chantez-dansez-Chor.	Tragisches Ende des Helden.

Die Uebereinstimmung der Szenenfolge ist außerordentlich bezeichnend, sie geht sogar bis zur gedanklichen Gleichheit der Verse:

Cortez: Doch des Friedens schönste Palme
Kröne diesen schönen Tag.
Um zwei Welten zu verbinden,
Schließen wir dies Bündnis heut'.

Es haucht des Friedens heitrer Himmel
Die süße Lust dem Herzen ein;
Und alles weckt die reinste Liebe,
Was die Natur an Reizen beut.

Rienzi: Ihr Römer, hört die Kunde
Des holden Friedens an!
Auf Romas heil'gem Grunde
Wallt freudig jede Bahn!

In düstre Felsenschluchten
Drang goldner Sonne Schein;
In Meeres sich'ren Buchten
Zieht froh die Segel ein!

Man erkennt deutlich den großen Eindruck der bedeutendsten Szenen der Spontinischen Oper und ihre weitere Ausführung im Rienzi. Die musikalisch-bedeutendsten Gedanken sind gleichzeitig die hervorragendsten Szenen: Lateran-Chor (Zug der Mönche), Friedensboten-Zug, Triumph-Finale, die große Santo-spirito-Hymne, der knieende Rienzi im Gebet. Die Ouvertüre setzt alle diese Grundkräfte des Geschehens wie ein Mosaikbild zusammen. „Die Friedensboten, der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymnen — das war es, was mich zu einer O p e r „Rienzi" bestimmte. (G. S. I. 85). *Alle diese erwähnten Szenen beruhen in ihrer Hauptwirkung auf der durch großartig steigernde Musik begleiteten heroischen Gebärde, wie dies ebenfalls im Cortez der Fall ist. Rienzis Größe und Rienzis Fall ist von großen Gebärden begleitet. Wagner wollte alles bis dahin Dagewesene übertreffen.* [9]

Mit der Erschaffung dieses dritten eigentlichen Jugendwerkes hatte Wagner von der Tradition gelernt, was für ihn zu lernen möglich war. Nun waren die Voraussetzungen, das Rüstzeug, zu eigenem Schaffen gegeben. Wagner selbst hat in seinem Aufsatz „Zukunfts-

9) „Die große Oper, mit all' ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit stand vor mir, und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern mit rückhaltloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu ü b e r b i e t e n, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz." (G. S. I. 86/87.)

musik" dem Rienzi nur geringen künstlerischen Wert beigemessen[10]. Er hat jedoch im „Rienzi" *das* angewandt, was er von einem großen Opernkomponisten forderte: „Der Opernkomponist bedarf tiefer und energischer Leidenschaft, und es muß ihm die Gabe verliehen sein, diese in großen und starken Strichen zeichnen zu können" (G. S. VIII, 84, Halevy und die Königin von Cypern (Aufsatz 1842). Die von Wagner in seinem Rienzi gestellten Forderungen an Künstler und Publikum wurden restlos erfüllt. Ioseph Tichatschek als Rienzi war das stimmliche Wunder seiner Zeit, die Schröder-Devrient die vollendetste Darstellerin des Adriano, sein alter Freund Heine hatte die prachtvollsten Dekorationen und Kostüme entworfen, mit Hilfe der Militärkapellen und des Garnisonsängerchors waren die Wagnerschen Bedingungen und Absichten: „die bisherigen Erscheinungen zu überbieten" gelungen. Wagner hatte sich in der Konzipierung der „Feen", des „Liebesverbotes", des „Rienzi" mit allen Elementen der Tradition auseinandergesetzt.

Langsam entwickelt sich in Wagner die Kraft, *aus seinen Visionen heraus* seine Werke zu schaffen. Völlig unbewußt steht er diesem Schöpfungsakt in der Zeit bis zum „Lohengrin" gegenüber. Nur aus Wagners verstreuten Aeußerungen über seine Schaffensweise, aus einigen besonders eigentümlichen Lebensumständen und den Werken selbst sind diese Visionen zu rekonstruieren. Daher müssen wir auch biographische Umstände, sofern sie für unsere Betrachtungen Bedeutung haben, in der Schaffensperiode bis zum „Lohengrin" kurz erwähnen. Gerade in der wachsenden Bedeutungslosigkeit äußerer Lebensumstände für sein Schaffen zeigt sich die immer schärfer werdende Klarheit der Visionen, wie sie am allerausgeprägtesten in der berühmten Karfreitagsvision zum „Parsifal" bekundet ist.

3. Kapitel.

Der fliegende Holländer.

Noch in Riga im März 1838 fand Wagner beim Durchblättern von Heines „Salon" mitten in dem zynisch-frivolen Zusammenhang „der Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" die Geschichte vom

10) „In Kürze lassen Sie mich einer Oper gedenken, welche noch dem „Fliegenden Holländer" voranging: „Rienzi" ein Werk voll jugendlichen Feuers, welches mir meinen ersten Erfolg in Deutschland verschaffte.... Ich lege auf dieses Werk, welches seine Konzeption und formelle Ausführung den zur Nacheiferung auffordernden frühesten Eindrücken der heroischen Oper Spontinis sowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der Großen Oper Aubers, Meyerbeers und Halevys verdankte — ich lege, sage ich, auf dieses Werk heute und Ihnen gegenüber keinen Nachdruck, weil in ihm noch kein wesentliches Moment meiner später sich geltend machenden Kunstanschauung ersichtlich enthalten ist. (G. S. I. 207).

„Fliegenden Holländer", deren Dramatisierung Heine angeblich in einem Amsterdamer Theater gesehen hatte. „Dieser Gegenstand reizte mich und prägte sich mir unauslöschlich ein: noch aber gewann er nicht die Kraft zu seiner notwendigen Wiedergeburt in mir" (Gs. S. I 86). Das eigene Erlebnis, die sinnenhafte Anschauung fehlte, die einfachen Literatureindrücke gaben Wagner nicht mehr die Kraft, aus ihnen ein neues Werk zu schaffen. Leben und Schaffen waren, wie wir aus der Biographie ersahen, in dieser Zeit lahmgelegt. Die äußeren Verhältnisse hatten sich in einer derartig bedrohenden Weise zusammengedrängt, daß Wagner nur ein einziger Versuch der Befreiung aus seiner aussichtslosen Lage übrigblieb: die Flucht in ein anderes Land. Paris, die eigentliche Kunstmetropole der damaligen Zeit, mit ihrer großartigen, prunkvollen „Grande opéra", für die im Geiste der „Rienzi" schon entworfen war, lockte den jungen Wagner mit allen Illusionen und Erwartungen dorthin. Verwandtschaftliche Beziehungen und Empfehlungen an den damals mächtigsten Mann der Opernwelt, Meyerbeer, unterstützten seine Pläne und in abenteuerlichster Weise unternahm der junge Komponist, zusammen mit seiner Frau, die Flucht, zuerst durch russisches Grenzgebiet. In schwersten Stürmen und Nöten trat ihm die Gestalt des „Fliegenden Holländers" immer deutlicher vor Augen. Als das Schiff in den norwegischen Schären notlanden muß, verdichten sich *Wagners Vorstellungen vom „Holländer" bis zur Identifizierung.* Seine drei Lebensberichte geben eine genaue Schilderung von dieser *ersten großartigen szenischen Vision,* ohne deren Erlebnis Wagner fortan kein lebensfähiges Werk mehr konzipieren konnte. „Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie; die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigentümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten, (Autobiographische Skizze, G. S. I. 50). Die „Mitteilung an meine Freunde" berichtet: „Unter den widerlichsten Umständen ward eine 4 Wochen dauernde Seereise zurückgelegt, die mich auch an die Küste Norwegens brachte. Hier tauchte mir der „Fliegende Holländer" wieder auf: An meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffgetriebe Physiognomie und Farbe" (G. S. I 88). Diese Darlegungen werden durch die betreffende Erzählung in „Mein Leben" ergänzt: „.... endlich, bei der Einfahrt in einer jener langen Wasserstraßen durch ein riesiges Felstal erfaßte mich ein unsägliches Wohlgefühl, als das Echo der ungeheuren Granitwände den Schiffsruf der Mannschaft zurückgab." (Mein Leben 1. Teil S. 222). Wie „erlöst" atmet Wagner bei der Einfahrt in den Fjord auf. Ganz im Banne dieses starken Erlebnisses konzipiert er im Frühjahr 1840 in einem großen Prosaentwurf den Einakter in drei

Szenen, den „Fliegenden Holländer". Der von Otto Strobel 1933 mitgeteilte Entwurf ist leider nicht vollständig erhalten, sondern beginnt erst am Anfang des II. Aktes. Die Regiebemerkungen des 3. Aufzuges sind im wesentlichen die gleichen wie im fertigen Drama. „Die Bucht; an der Seite das Haus des Schotten. Den Hintergrund nehmen die beiden Schiffe ein. Fest und Jubel auf dem schottischen, — Todesstille und Finsternis auf dem holländischen Schiff."

Es ist bezeichnend, daß dieser Kontrast in der späteren Ausführung bildhaft präziser verändert wird. „Helle Nacht: das norwegische Schiff ist erleuchtet..... Die Haltung des holländischen Schiffes bietet einen unheimlichen Kontrast: eine unnatürliche Finsternis ist über dasselbe ausgebreitet." Die Handlung des Prosaentwurfes verläuft teilweise wörtlich genau wie in der ausgeführten romantischen Oper. *Die große Schlußszene ist mit ihrer außerordentlichen bildhaften Ausdrucksgewalt schon beinahe vollkommen. Die Erscheinung des Holländers* (im Prosaentwurf noch der „Fremde") *und des Schiffes mit blutroten Segeln sind es vor allem, die Wagner beschäftigen.* Daher ist auch neben den lokalkoloristischen Matrosenchören die Senta-Ballade mit ihrer ausführlichen Schilderung des Holländer-Schiffes das Erste der musikalischen Konzeption. „Es war das verdichtete *Bild* des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand. Bei der späteren Ausführung der Komposition bereitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus." (Gl. I 382). Um die *Erscheinung des Holländers* ist die Ballade gedichtet, „traft ihr das Schiff im Meere an, blutrot die Segel schwarz der Mast? Auf hohem Bord der bleiche Mann, des Schiffes Herr, wacht ohne Rast." Ebenso steht das *Bild des Holländers* im Mittelpunkt der Handlung des ganzen II. Aktes. „An der Wand im Hintergrunde das Bildnis eines bleichen Mannes mit dunklem Barte und in schwarzer spanischer Tracht. — Senta, in einem Großvaterstuhle zurückgelehnt, ist in träumerisches Anschauen des Bildnisses im Hintergrund versunken." Im Verlauf des II. Aktes wird das Bild zur Wirklichkeit. Senta, nach dem Ausbruch ihrer Begeisterung in stummes Sinnen gebannt, verbleibt in ihrer Stellung, den Blick auf das Bild gehaftet; ..... Daland und der Holländer treten ein. Sentas Blick streift von dem Bilde auf den Holländer, sie stößt einen gewaltigen Schrei der Ueberraschung aus und bleibt wie festgebannt stehen, ohne ihr Auge vom Holländer abzuwenden.

Dramaturgisch gesehen ist mit dem großen Duett im II. Akt die Handlung eigentlich abgeschlossen, daher ist auch die dramatische Ausführung des III. Aktes mehr äußerlicher Art. Der Holländer verzweifelt an seiner Erlösung [11], Senta springt — wie Amazilly im

11) Eine von Wagner oft wiederholte großartige Gebärde ist die Nennung des Namens seiner Helden. So: „Den fliegenden Holländer nennt man mich", „Sein

„Ferdinand Cortez" von Spontini — vom Felsenriff, in das Meer, die Tonflut nimmt sie auf und aus ihr tönt uns das verklärte Bild der Gestalten wieder: „doch den Fluten entsteigt er, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröte erhabenster Liebe zugeleitet." (Wagner: Erl. z. Holl.-Ouvert. G. S. VIII, 52). Diesen Gedanken soll das Schlußbild ausführen: „Im Glührot der aufgehenden Sonne sieht man über den Trümmern des Schiffes die verklärten Gestalten Sentas und des Holländers sich umschlungen haltend dem Meere entsteigen und aufwärts schweben. Eine blendende Glorie erleuchtet die Gruppe im Hintergrunde; Senta erhebt den Holländer, drückt ihn an die Brust und deutet mit der Hand wie mit ihrem Blicke himmelwärts. Das leise immer höhergerückte Felsenriff nimmt unmerklich die Gestalt einer Wolke an." Noch die in der Musik bis zum äußersten ausgedrückte Idee der Erlösung will Wagner durch ein Szenenbild dargestellt haben. *Musik und Bild zusammen erst ergeben den wahren, von Wagner gewollten Ausdruck.*

Musikalisch am stärksten sind alle Holländerszenen, fernerhin die vom Wesen des Meeres bestimmten malerischen Wirkungen des Werkes: das Erscheinen der Schiffe, ihr Schwanken im Sturme, das Auswerfen der Anker, das Einsetzen der frischen Südwindbrise und das Wehen der Segel zur Abfahrt. Im Holländer löst sich in Wagners Schaffenskraft durch den bildhaft-szenischen Eindruck eine Gestaltungsart, durch die er alle Vorgänger übertrifft. Das Erleben und der Anblick der dämonischen Naturkraft des Meeres erweckt in ihm ihre Klangverbindungen und Klangbeziehungen, mit denen Wagner imstande ist, eine zweite illusionistische Natur zu geben (Waldweben, Feuerzauber, Karfreitagszauber).

So ist auch rein darstellerisch der Holländer nicht mehr eine von einem Heldenbariton gesungene Figur, sondern die Symbolgestalt des Naturelementes, die überpersönliche Größe des Meeres selbst. Die Holländermusik gibt ein grandioses Bild der bewegenden Elementarkräfte, daher kann sie auch die menschlichen Leidenschaften im Spiegel naturhaften Geschehens darstellen. Wagner sagt selbst: „Im Fliegenden Holländer hatte ich im allgemeinen nur erst darauf acht, die Handlung in ihren einfachsten Zügen zu erhalten, alles unnütze Detail, wie die dem gemeinen Leben entnommene Intrige auszuschließen, und dafür diejenigen Züge breiter auszuführen, welche eben die charakteristische Farbe des sagenhaften Stoffes, da sie mir hiermit zusammenzufallen schien, in das rechte Licht zu setzen hat-

---

Ritter ich — bin Lohengrin genannt", „Siegmund heiß ich und Siegmund bin ich!", „Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!" Immer geht diesen Worten eine große Gebärde oder — wie im „Lohengrin" und „Tannhäuser" die Schilderung des Wunderreiches, aus dem die Helden kamen, voran.

ten, in der Art, daß jene Farbe selbst zur Aktion wurde." (Gs. S. I 209).

Damit geht Wagner weit über Weber oder Marschners „Vampyr", der so oft als Vorlage zum Holländer erwähnt wird, hinaus. Die erste Auftrittsszene des Holländers muß man vor allem ganz besonders als neuen, genialen Zusammenklang von Bild, Wort und Ton ansehen, der weit in die fernere künstlerische Entwicklung Wagners weist.

In der Stilbestimmung des Werkes zeigt sich schon deutlich Wagners ganzes Schaffen erfassendes Prinzip *der Darstellung einer mythischen Figur oder eines mythischen Stoffes durch realistische, vergegenwärtigende Stilmittel.*

Die szenische Vision, die wir aus Wagners Berichten als Erlebnis des endlich nach langer Irrfahrt Geborgenen erkannten, zeigt sich in engster Verbindung mit der Gestaltung des Werkes. *Da sich Wagners auf Grund seiner visuellen Eindrücke mit der Person des Holländer gleichsetzt, sind die Holländerszenen die bedeutsamsten, unmittelbarsten des Werkes.* Sie allein sind imstande, die Tradition in musikalischer, szenischer, darstellerischer Beziehung zu durchbrechen. Das eigentlich Bedeutsame, Neue des „Fliegenden Holländers", nämlich die Abkehr von der Oper zum musikalischen Drama, liegt in den eigentlichen Holländer-Auftritten (Monolog, Auftritt I. und II. Akt, Schlußszene), die übrigen Szenen sind noch völlig in der alten Tradition befangen.

Als weitere Bestätigung hierfür kann der aus der Holländer-Zeit stammende Entwurf Wagners „Die Sarazenin" gelten, denn diesem Entwurf lag nur ein literarisches Erlebnis, aber keine szenische Vision zu Grunde, daher erweist sich die Ausführung als nicht lebensfähig.

In der schweren Pariser Notzeit beschäftigten Wagner neben Lohnarbeiten, um sein Leben zu fristen, neue künstlerische Gegenstände. Raumers „Geschichte der Hohenstaufen" hatte ihn auf die Erscheinung Manfreds, des Sohnes Friedrich II., aufmerksam gemacht. In der „Mitteilung an meine Freunde" (G. S. I 99/100) berichtet Wagner den Inhalt dieses aus dem Winter 1841 stammenden Entwurfes. Der Sohn Friedrichs II., „Frucht einer Liebesumarmung des Kaisers und einer Tochter Arabiens während seines friedlichen Aufenthaltes in Palästina", zur Erkämpfung seines ihm geraubten Thrones entflammt. Nur die Liebe zur schönen Sarazenin gibt ihm die Kraft, den Plan auszuführen, sie aber will — wie die Jungfrau von Orleans — nur Prophetin sein. „Bei einem Anschlag auf sein Leben fängt sie den tödlichen Stoß mit ihrer Brust auf, sterbend bekennt sie sich als Manfreds Schwester."

Hauptfigur des Entwurfes ist die der Senta und Jungfrau von Orleans ähnliche Sarazenin Fatime. Diese Figur ist von Wagner frei

erfunden: „in diesen rein geschichtlichen Vorgang wob ich eine erdichtete weibliche Gestalt: ich entsinne mich jetzt, daß sie mir aus dem Anschauen einer bereits längst mir zu Gesicht gekommenen Zeichnung als Erinnerung entsprang: Es war dies eine Darstellung Friedrich II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, aus welchem Grunde namentlich singende und tanzende orientalische Frauengestalten lebhaft meine Phantasie fesselten." Es ist von Bedeutsamkeit, daß eine Anregung zum Erschaffen der Hauptfigur vom Visuellen herkommt. Doch zeigt sich hier am klarsten, daß Wagner *nur aus einer Vision, die ihn ganz erfaßt,* die ihn selbst verwandelt und in das von ihr gebotene Bild hineinstellt, schaffen kann. Die Musik konnte hier kein eigenes Erleben befreien, alle großartigen szenischen Effekte, ja selbst das der Holländer-Idee so nahe Grundmotiv des Entwurfes (Opferung der Frau für den Mann, Fatimes Stellung zwischen Manfred und Nurredin, Bedeutung der Ballade) können die musikalische Schaffenskraft in Wagner nicht auslösen.[12] *Er ging von einem Bilde aus, aber nicht von einer szenischen Vision, d. h. von einem visionären Erlebnis.* Hier zeigt sich der fundamentale Unterschied zwischen Wagner, dem das Erlebnis zur Darstellung, die Darstellung zum Erleben wurde, von Hebbel, dem Ideendichter. Denn der Idee nach stimmt die Sarazenin sowohl mit dem Holländer wie auch mit dem folgenden Werk, dem „Tannhäuser", überein, aber nicht mit dem ursprünglichen, bis ins tiefste Wagners Sein erfassenden Grunderlebnis.

4. Kapitel.

Tannhäuser.

Noch in Paris lernte Wagner durch seinen Freund, den Philologen Lehrs, die Erzählung vom Tannhäuser kennen. Welche Fassung des Tannhäusergedichtes Wagner hier vorlag, ist nicht mit Sicherheit bestimmbar, da es ein von ihm erwähntes „Volksbuch" nicht gibt. (Vgl. Golther, Bayr. Blätt. 1889). Wesentlich ist es, daß es das Motiv der Verbindung von Tannhäuser- und Sängerkriegsage war, das ihn beschäftigte: „Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den „Tannhäuser" mit dem „Sängerkrieg auf der Wartburg" in jenem Volksbuche gebracht fand." (G. S. I 98.)

In E. T. A. Hoffmann's „Kampf der Sänger" wird diese Motivverbindung der Welt Tannhäusers und der ritterlichen Welt der

12) Ausführliches über den geistigen Zusammenhang von „Holländer" und „Sarazenin" bei Erich Nolte: Studien zu Wagners Fragmenten.

Wartburg auch schon angedeutet, doch gelangte Wagner erst jetzt dazu, sie dramatisch auszunützen. So sehen wir denn, daß sich aus der Verbindung der Welt Tannhäusers und der Welt der Sitte der eigentliche Handlungskontrast ergab und an Hand der Berichte in „Mein Leben" erkennen wir, daß es eben dieser szenische Kontrast von „Venusberg" (Welt der Sage vom Tannhäuser) und „Wartburg" ist, der ihn zum Schaffen trieb.

Als Wagner endlich aus Paris zum Antritt seiner Hofkapellmeisterstellung nach Dresden übersiedeln konnte, sah er auf der Reise die Wartburg: „einen einzigen Lichtblick gewährte mir die Begegnung der Wartburg, an welcher wir in der einzig sonnenhellen Stunde des Tages vorbeifuhren. Der Anblick des Bergschlosses, welches sich, wenn man von Fulda herkommt, längere Zeit bereits sehr vorteilhaft darstellt, regte mich ungemein warm an. Einen seitab von ihr gelegenen ferneren Bergrücken stempelte ich sogleich zum „Hörselberg" und konstruierte mir so, in dem Tal dahinfahrend, die Szene zum III. Akt meines „Tannhäusers", *wie ich sie seitdem als Bild in mir festhielt und später dem Pariser Dekorationsmaler Depléchin mit genauer Angabe meines Planes zur Ausführung anwies.*" (Mein Leben II 302).

Schon bei dieser ersten Prosakonzeption befand sich Wagner so völlig im Banne des Werkes, daß er weiterhin von einer Fußwanderung durch das böhmische Gebirge von einer Tannhäuservision berichtet: „bei einer Ersteigung des Wostrai überraschte mich beim Umbiegen um eine Talecke die lustige Tanzweise, welche ein Hirt auf einer Anhöhe gelagert, pfiff. Ich befand mich sogleich im Chor der Pilger, welche an dem Hirten vorbei durch das Tal ziehen, vermochte es aber in keiner Art, die Weise des Hirten mir zurückzurufen." (Mein Leben II 308). Das Bild des auf der Bergeshöhe liegenden Hirten prägte sich Wagner unauslöschlich ein, das musikalische Thema der Hirtenweise vermochte er sich nicht wieder ins Gedächtnis zurückzurufen. — Die Einstudierung seines „Rienzi" und „Holländer", sowie die überaus große Arbeitslast in Dresden ließen Wagner eine geraume Weile kaum Zeit zu eigenem Schaffen. Erst im Sommer 1843 in Teplitz war es ihm möglich, mit der Komposition des ihn fortwährend beschäftigenden Werkes zu beginnen[13].

Unter dem erneuten Eindruck der genialen Schröder-Devrient und der von ihm am 5. März 1843 geleiteten Aufführung von Glucks „Armida" versenkte sich Wagner wieder von neuem völlig in seinen „Venusberg". Bedeutsam ist es, daß die Dichtung, noch auf lange Zeit hin, „Der Venusberg" heißt und noch nicht „Tannhäuser" als Titel führt. Wir sehen daraus, daß die Vision des „Venusberges" und in ihm vor allem die Gestalt der Venus selbst die Wurzel des Werkes

13) Sommer 1842: Szenarium, Frühjahr 1843 die Dichtung, Juli 1843 die Kompositionen begonnen.

ist: „es war eine verzehrend-üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des „Tannhäuser" entwarf und ausführte ... Meine wahre Natur umfing, wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens die beide in einen Strom: höchstes Liebesverlangen mündeten." (G. S. I 108.) Die Liebeszauberin „Armida". verkörpert von der Schröder-Devrient, wandelte sich in Wagners Phantasie zur Venus um, mit ihr zusammen aber entstand die „äußerste Gegengestalt" Elisabeth.

Liebesgenuß und Liebestod sind die aus den dramatisch geschauten Verkörperungen gewonnenen Grundideen aller Wagnerscher Werke. Im „Tannhäuser" stehen sie in einem Werk nebeneinander. So beruht das Eigentliche, das Wesen der Tannhäuser-Szene auf dem Nebeneinander dieser Welten. Der I. Akt setzt in schärfstem Kontraste Venusberg und Frühlingstal vor der Wartburg gegeneinander. Immer wieder gehen weiterhin die szenischen Visionen ineinander über. So weiß Tannhäuser im II. Akt nicht, ob er im Venusberg oder auf der Wartburg ist, im III. Akt öffnet sich das Zauberreich der Venus sogar selbst mitten in der Wartburg-herbstlandschaft. Ebenso wird die szenische Bewegung aus diesen szenischen Raumvorstellungen gewonnen oder ihnen angepaßt. So kommt es, daß alles Opernhaft-Traditionelle in die dramatische Bewegung aufgelöst wird. Die Chöre werden nicht mehr — wohlmöglich den Akt eröffnend — abgesungen sondern sind in den szenischen Ablauf hineingestellt: Ankunft und Einzug der Gäste auf der Wartburg, die Pilgerchöre, das Finale des II. Aktes. In gleichem Maße dienen ebenso die lyrischen Stellen — sonst die Handlung hemmend — der Handlung: die Preislieder bilden den Sängerkrieg.

Bemerkenswert für die Anschauungskraft Wagners ist es, daß die Rom-Erzählung von Tieck inspiriert ist. Nirgends als in Tiecks Dichtung „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser" wird die Gestalt des heimkehrenden Büßers so drastisch und einprägsam geschildert. „Einige Monde waren verflossen, als der Tannenhäuser bleich und abgezehrt, in zerrissenen Wallfahrtskleidern und barfuß in Friedrichs Gemach trat. (Tieck 212) ... Als jener nähergekommen, glaubte er ihn zu kennen und endlich war er mit sich einig, daß der Fremde kein anderer als sein ehemaliger Freund, der Tannenhäuser, sein könne. Er erstaunte und ein heimlicher Schauer bemächtigte sich seiner, als er die durchaus veränderten Züge deutlich gewahr wurde ... Friedrich erbebte oft vor dem wilden Blick seines Freundes, in dem ein unverständliches Feuer brannte." (Tieck 200.) Dementsprechend läßt Wagner ebenfalls seinen Tannhäuser im III. Akt in zerrissener Pilgerkleidung, bleichen und entstellten Antlitzes, auftreten. Sein Ausdruck ist oft „von wilder und unheimlicher Lüsternheit."

Neben diesen aus der Lektüre des Tieckschen Werkes gewonnenen Anregungen ist aber *die Hauptvision bestimmend für die Idee und den Spielverlauf des ganzen Werkes.* Ihre Wirkung erstreckt sich bis auf die Ouvertüre (der Dresdener Fassung), die zusammenfassend die Idee des Nebeneinanders der beiden Welten vorausnimmt. Um diese Idee mit vollster Schärfe herauszustellen, setzt sie Wagner sogar in seiner Erläuterung der Ouvertüre noch einmal gedanklich auseinander (G. S. IX 54—56). Er beschreibt in glutvoller Schilderung die Bilder des Wartburgtales und des Reiches der Venus, in denen sich Tannhäusers Schicksal abspielt.

Innerlich fühlte Wagner jedoch selbst, daß er mit dem Tannhäuser von 1845 die Vision in ihrer ganzen Größe noch nicht genügend gestaltet hatte. So glaubte er zuerst, mit einer äußerst realistischen, ja naturalistischen Aufführungsart das aus der szenischen Vision gewonnene Nebeneinander der Erscheinungen gestalten zu können, wie er sie in seinem Aufsatz „Ueber die Aufführung des Tannhäuser" fordert. Doch das Tannhäuser-Problem in gedanklicher und szenischer Hinsicht beschäftigte ihn bis zu seinem Tode immer wieder (noch 1882 sprach sich Wagner mehrmals dahin aus, daß er der Welt noch einen Tannhäuser schuldig sei und stellt ihn in bedeutungsvoller Weise neben „Tristan" und „Parsifal". [Gl. VI 703.] In außerordentlich nahem Zusammenhang mit dem Tristan versuchte es Wagner 1861 zum ersten Male, dem Tannhäuser in neuer Bearbeitung, endgültige Gestalt zu geben. Diese spätere, sogenannte „Pariser Fassung" zeigt uns, wie ausschließlich Wagner bemüht war, *seiner Vision vom Nebeneinander der Szenen und dem daraus bedingten Gegensatz der Ideengestaltungen Venus und Elisabeth eindeutigeren, klareren, ausgeführteren Ausdruck zu geben.* „Jetzt wo ich Isoldes letzte Verklärung geschrieben, konnte ich sowohl erst den rechten Schluß zur „Fliegenden Holländer Ouvertüre, als auch — das Grauen dieses Venusberges finden." (Wes. 300.) Noch an mehreren anderen Stellen seiner Schriften betont Wagner die Endgültigkeit der Pariser Fassung des „Tannhäuser".[14] Mit diesen Bestimmungen Wagners selbst sollte also der alte Berechtigungsstreit zwischen der Bedeutung der Pariser- und Dresdener Fassung des „Tannhäuser" entschieden sein. Umso mehr, da wir erkennen müssen, *daß die visuell-szenischen Grundbedingungen, aus denen das ganze Werk entstanden ist, mit der Pariser Bearbeitung erst völlig ausgeführt sind.* „Ich ließ nämlich den Eindruck dieses Venusberges gänzlich matt und unentschieden, was zur Folge hatte,

---

14) Vergleiche: Richard Wagner: „Bericht über die Aufführung der „Tannhäuser" in Paris". (Ges. Schriften II 113.) Sehr aufschlußreich ist der Aufsatz von Adolf Vogl: Dresdener Fassung oder Pariser Bearbeitung? (Bayr. Festspielführer 1931. Seite 52.)

daß dadurch der wichtige Hintergrund verloren ging, auf welchem sich die nachfolgende Tragödie erschütternd aufbauen soll." (Wes. 299.) An anderer Stelle finden wir: „der szenische Ausgleich fehlte in der Dresdener Fassung". (Mein Leben II 424.)

Wir erkannten, daß sich der Spielablauf des Tannhäuser aus der szenischen Vision ergab. Wartburg und Venusberg stehen sich in ihrem Szenenraum gegenüber wie Elisabeth und Venus als Vertreterinnen dramatisch-gegensätzlicher Ideenwelten. Das Zauberreich der Venus, das ja Wagners Phantasie bei der Entstehung des Werkes zuerst zur Gestaltung getrieben hatte, wird nun erst in der neuen Fassung endgültig ausgeführt. Mit Hilfe szenischer Bilder, der „Entführung der Europa, welche auf dem Rücken des mit Blumen geschmückten weißen Stieres, von Tritonen und Nereiden geleitet, durch das blaue Meer dahinfährt" und der Erscheinung „Leda's mit dem Schwane" wird die Zauberwelt des Venusreiches szenisch erweitert. Der in der Dresdener Fassung geforderte Tanz wird in ein bachantisches Fest wildesten Taumels umgedeutet, das praktisch kaum lösbar sein dürfte. Wagners einzigartige Bühnenphantasie schuf eine grandiose Pantomime der Leidenschaft[15].

Darüber hinaus können wir aber in der Pariser Bearbeitung des Tannhäuser musikalisch-tonartlich eine noch stärkere Bestätigung der szenischen Vision erkennen. Elisabeth und Venus sind die magischen Spiegelbilder für das Wesen der Frau. Die höchste Kraft ihrer Ausdrucksgewalt gewinnt Elisabeth mit dem Ausdruck des Mitleids für Tannhäuser im II. Akt: „Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben etc." Diese Szene steht in der Tonart h-moll. Die entgegengesetzteste Tonart ist f-dur im Tritonusverhältnis. *Wagner änderte nun in der Pariser Fassung — sicherlich unbewußt — die Szene der höchsten Entfaltung der Zaubermacht der Venus* („Geliebter komm, sieh dort die Grotte") *in f-dur um, somit stellte er endgültig die beiden szenischen Kontrastgewalten auch musikalisch einander entgegen.* Bis in diese Einzelheiten läßt sich das Vorherrschen des Visuellen, Dramatischen vor dem eigentlich musikalischen Einfall erkennen[16]. Die „Pariser Fassung" muß also als eigentliche ergänzte Lösung der Tannhäusergestaltung gelten, da sie tiefe innere,

---

15) Wagner plante ursprünglich noch eine Fülle weiterer Szenen einzufügen, wie aus dem Brief vom 10. April 1860 an M. Wesendonk hervorgeht. So sollte die wilde Jagd, die grauenvolle Opferung eines schwarzen Widders, das Erscheinen des nordischen Strömkarl mit der Geige, Auftreten von „mythologischem Gesindel" und der Triumphzug der Mänaden mit dem gemordeten Orpheus aus Wagners Visionen heraus gestaltet werden. (Br. Wes. 302.)

16) Von bisher kaum gewürdigter Bedeutung ist es fernerhin, daß Elisabeths Freude sich in jubelndem g-dur (Hallenarie) auslöst, Tannhäusers Buße in Rom dagegen in des-moll, der Tritonus-Tonart steht. Auch hier stehen sich Wartburghalle und Peterskirche in Rom gegenüber.

nicht äußere Gründe hat. Denn das von Wagner durch die Vertreter des Jockey-Klubs geforderte „Ballett" sollte im 2. Aufzug eingefügt werden. Mithin mußte ohne innere Gründe eine Erweiterung des 1. Aufzuges als völlig sinnlos gelten. Aus dieser Erkenntnis heraus wurde auch bei Aufführungen des „Tannhäuser" im Rahmen der Bayreuther-Bühnenfestspiele *nur* die Pariser Fassung zu Grunde gelegt.

Aus Wagners Autobiographie „Mein Leben" geht hervor, daß er während der Beschäftigung mit dem Tannhäuserstoff einen Prosaentwurf für einen Komponisten Dessauer ausführte: „diesmal plünderte ich meine Hoffmannschen Erinnerungen und verfiel mit leichter Mühe auf die Bearbeitung der „Bergwerke von Falun"; wirklich gelang mir die Bindung dieses anziehenden wunderlichen Stoffes vollkommen nach Wunsch." (Mein Leben I 294.) Gewiß war auch dieser am 5. März 1842 abgeschlossene, in Paris konzipierte Prosaentwurf eine Lohnarbeit, doch dürfen wir mit Max Koch die Bedeutsamkeit, daß Wagner gerade d i e s e s Hoffmannsche Märchen wählte, hervorheben[17], entgegen den Aeußerungen Noltes, der diesen Entwurf nur als Opernlibretto ansieht. (Nolte 30.) Die Wagnersche Dramatisierung des Märchens stellt den jugendlichen Bergmann Elis, der zwischen die Liebe zu seiner Braut Ulla und das völlige Aufgehen in das Reich der Bergkönigin gestellt wird, in den Mittelpunkt. Wagner hat über Hoffmann weit hinaus die Gestalt der Königin hervorgehoben, zu ihr flieht Elis, als er von der Menschenwelt verraten ist. „Dies und ein wunderbarer Traum, der ihm die namenlosen Herrlichkeiten jener unterirdischen Welt mit verführerischer Gewalt erschlossen und in welchem ihm ein überirdisch schönes Frauenbild erschienen sei, habe ihn mächtig hergetrieben." (G. S. VI 58.) Wie Tannhäuser Venus und den Venusberg zu sich ruft, so beschwört Elis den gespenstischen Bergmann Torbern, den Führer in das unterirdische Reich: „Zu dir, Torbern, rufe ich . . .! (G. S. VI 63) (im Tannhäuser: „Frau Venus, o Erbarmungsreiche! Zu dir, zu dir zieht es mich hin!" [G. S. III 186.]).

Die Stoffwahl der „Bergwerke" ist aus dem innersten Wesen Wagners zu erklären, schon hier stehen sich die Verkörperungen der menschlichen Reinheit und Jungfräulichkeit und des dämonischen Elementarwesens entgegen. Beide Dramen enden mit dem Tode der Ulla bzw. Elisabeth. Wir sehen im Entwurfe zu den „Bergwerken von Falun" eine bedeutsame, wenn auch nicht ausgeführte Vorstufe zum „Tannhäauser", freilich vorwiegend ideenmäßiger Art, beim „Tannhäuser" mußte sodann das Erlebnis der szenischen Vision hinzukommen, um ihn vollständig auszuführen. *Gerade an der Unterscheidung von Entwürfen und fertigen Dramen erkennen wir*

17) Vergl. Max Koch: Richard Wagner Band I 305—307.

Vision als solcher. Wie sehr Wagners Lebens- und Bildungseindrücke der Resonanz seines ganzen Wesens bedurften, um zu szenischen Visionen zu werden, zeigt uns die Entstehungsgeschichte des folgenden Werkes, des „Lohengrin". Von der ersten Berührung mit dem Sagenstoff an, fühlt sich Wagner mit der Figur des Schwanenritters innerlich verwandt. Die Tragik Lohengrins ist s e i n e Tragik, beiden ist der Zusammenstoß mit der Mittelmäßigkeit und Bosheit der Menschen bestimmt. Man kann die Auswirkung dieses tragischen Momentes bis zum Nibelungenentwurf von 1848 nachweisen, der Lohengrin ist das erste, künstlerisch gestaltete Dokument dieser Jahre. Doch noch während der Arbeit daran fällt alles Persönlich-Biographische ab und aus der Tragödie Wagners wird die Tragödie des Ewig-Menschlichen.

5. Kapitel.

L o h e n g r i n.

Nähere philologische Einzelheiten zum „Tannhäuser" lernte Wagner durch die Abhandlung von Lucas in einem Heft der „Königsberger deutschen Gesellschaft" kennen; in demselben Heft befand sich fernerhin auch ein kritisches Referat über das Gedicht vom „Lohengrin" und zwar mit einer ausführlichen Beschreibung des Hauptinhaltes. Dieses Epos nahm Wagner sofort außerordentlich gefangen, und die Gestalt des Schwanenritters lebte von da ab innerlich immer in ihm fort. „Eine ganze neue Welt war mir hiermit aufgegangen, und fand ich zunächst noch nicht die Gestalt, in welcher ich auch den „Lohengrin" hätte bewältigen können, *so lebte doch nun auch dieses Bild unverlöschlich in mir fort*, sodaß ich bei späterem Bekanntwerden mit den Zweigen der Lohengrinsage dieses Bild mit gleicher Deutlichkeit schnell in mir beleben konnte, wie es jetzt zunächst mit dem „Tannhäuser" der Fall war." (Mein Leben I 293.) In allen späteren Aeußerungen, weit vor der eigentlichen Niederschrift der Komposition, ist es *immer die Gestalt Lohengrins selber, die ihn fesselt.* Neben ihr hatte Wagner nur den dramatischen Ablauf des Dramas vor Augen. „*Der Lohengrin stand plötzlich vollkommen gerüstet, mit größter Ausführlichkeit der dramatischen Gestaltung des ganzen Stoffes, vor mir.*" (Mein Leben I 413.) Ferner ist es im wesentlichen der Mythenkomplex der Schwanensage, der ihn fesselt, also ebenfalls Motive, die mit der Person des Helden im engsten Zusammenhang stehen. Es ist bei ge-

nauer Untersuchung der Aeußerungen Wagners über den „Lohengrin" außerordentlich aufschlußreich, daß ihm von allen Szenen des dichterisch noch nicht konzipierten Werkes die *Ankunftsszene Lohengrins* am greifbarsten und klarsten vor Augen stand.

In der „Mitteilung an meine Freunde" beschreibt Wagner bildhaft die Ankunft Lohengrins als das für ihn Fesselndste: „Ein uralter und mannigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnten: auf den blauen Spiegeln der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmut und reinster Tugend, der alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann ... Warum diese Erscheinung, als sie mir in ihren einfachsten Zügen bekannt war, mich so unwiderstehlich anzog, daß ich gerade jetzt nach der Vollendung des „Tannhäusers" nur noch mit ihr mich befassen konnte, dies sollte durch die nächstfolgenden Lebenseindrücke meinem Gefühle immer deutlicher gemacht werden." (G. S. III 120.)

Wie bei der Konzeption des „Holländer" und „Tannhäuser" ist so auch hier der Zusammenhang mit dem eigenen Wesen und Lebensschicksal das eigentlich Treibende für die Ausführung. *Nur d i e j e n i g e n Erlebnisse des Lebens oder der Lektüre verdichteten sich in Wagners innerer oder äußerer Anschauung zu szenischen Visionen, die mit seiner inneren Entwicklung, mit dem Stadium seines äußeren Lebens zusammenfielen.* Das war in den Werken bis zum Rienzi niemals der Fall, die Resonanz der Erlebnisse fehlte in ihnen und daher war es Wagner unmöglich, sie zu eigenem Leben zu erwecken. Es ist bezeichnend und außerordentlich charakteristisch, daß Wagner bei der Komposition des Werkes mit dem III. Akte begann. Der letzte Aufzug bringt die Lösung des Werkes in außerordentlicher Tragik. Das Uebereinander verschiedener Sphären, die niemals mögliche Vereinigung von Göttlichem und Menschlichen und die daraus entspringende Tragik ist es, die Wagner in hohem Maße am Lohengrinstoff anzog. In seinem Briefen an Hermann Franck vom 30. Mai 1846 betont Wagner die unabwendbare Notwendigkeit, den Lohengrinstoff tragisch zu gestalten (Br. Nr. 124). Ist es in der Dichtung vor allem die Tragik Elsas, die, wie es aus dem erwähnten Brief hervorgeht, Wagner zu gestalten suchte, so wandelt sich die Tragik der Elsa mit der Komposition in die Tragik Lohengrins um[18]. *Aus der Ursache der Lohengrin-Tragik, nämlich der Ungleichheit der Ebenen der Helden des Werkes, ergibt sich auch nun erst die szenische Lösung.* Die Spielidee liegt im Kontrast von licht und dunkel, vom Gegeneinanderwirken verschieden geschichteter Sphären. Szenische Aufgabe ist es, die sinnliche Verlebendigung

18) Daß man vielmehr die Tragik Lohengrins als die Elsas der Idee des Werkes entsprechend hervorheben sollte, zeigt der einprägsame Aufsatz Hans Pfitzners: „Elsa vor Gericht" in der Zeitschrift für Musik 1930, Heft 9.

der Lohengrinerscheinung zu gestalten und damit die Möglichkeit zu gewinnen, sie über die phantasiemäßige Wunschvorstellung Elsas hinaus plastisch zu erfassen. In einer unerhörten Zusammenführung aller zur Verfügung stehenden Mittel, von Doppelchören, Massenbewegungen, größtmöglichster Lichtfülle gelingt es der musikalisch-szenischen Suggestion, das Offenbarwerden des Wunders, der szenischen Vision von der Ankunft des Helden auszuführen. *Das Licht hat bei der Erscheinung Lohengrins seinen Kulminationspunkt erreicht. Entsprechend der dramatisch-notwendigen Stärke des Kontrastes ist es nun die Verkörperung der Nacht, die die dramatische Anteilnahme erzwingt: Ortrud.*

Ortrud allein ist die beherrschende Gestalt des II. Aktes, der aus Nacht und Tag zweiteilig aufgebaut ist. In der dramatischen Szene des II. Aktes zwischen Lohengrin und Ortrud („du fürchterliches Weib, steh ab von ihr!") stehen sich Nacht und Tag, Feind und Feind gegenüber und damit ist *aus visuell-szenischen Gründen der Wandel in der innnerlichen Handlung eingetreten.* Nicht mehr Elsa ist die weibliche Hauptfigur, sondern Ortrud die eigentliche Gegenspielerin, die Trägerin des szenischen Kontrastes. Dies ist um so bemerkenswerter, da sich in der dichterischen Vorlage kaum ein Vorbild für die Gestalt der Ortrud findet. Die in der Heldensage geschilderte Herzogin von Cleve kann nur in geringem Maße als solches dienen.

Die außerordentliche Bedeutung dieser Kontrastfigur lehrt uns fernerhin die Untersuchung der Tonarten. In den Wagnerschen Werken stehen die äußersten dramatischen Gegensätze entweder musikalisch im Tritonus-Verhältnis oder in der parallelen Tonart (vgl. S. 31). Im „Lohengrin" stehen Lohengrin-Tonart (a-dur) und Ortrud-Tonart (fis-moll) in parallelem Verhältnis. Durch die — sicherlich unbewußte — Anwendung der parallelen Tonart hat Wagner auch harmonisch-musikalisch Ortrud als Gegenfigur Lohengrins gekennzeichnet. Daß er fernerhin auch musikalisch den Unterschied von Tag- und Nachtwelt hervorgehoben hat (Tag = Königswelt: c-dur, Ortrud = Nacht: fis-moll, Tritonus-Verhältnis), sei ebenfalls für die noch im musikalischen Schaffen visuelle Schaukraft Wagners erwähnt[19]. In großartiger Weise hat Wagner in „Lohengrin" aus der szenischen Vision der Lohengringestalt die Idee der Tragik Lohengrins, der Unvereinbarkeit von Nacht und Tag, von düsterem Zauber und himmlischen Wunder, von Mensch und Gott gestaltet. Mit dem Vorspiel wurde der Kompositionsentwurf am 28. August 1847 abgeschlossen. In der Erläuterung zum Vorspiel (G. S. IX 58) gibt Wagner als Grundgedanken des Tonstückes das Herabschweben des Grals durch eine Engelschar, deren Segensspende und Verschwin-

19) So stehen auch tonartlich: Wotan (des-dur) zu Alberich (b-moll), Hagen (h-moll) zu Siegfried (d-dur) in paralleler Tonart.

den im Himmelsäther an. Die gedankliche und szenische Idee des Werkes: Erscheinen des Lichtes, höchstes Aufleuchten und Verlöschen wird auch hier noch einmal musikalisch ausgesprochen.

In die Zeit der Komposition des III. Lohengrin-Aktes, der am 5. März 1847 beendet war, fällt die Neubearbeitung Wagners von Glucks „Iphigenie in Aulis" am 22. Februar 1847. Diese Bearbeitung ist neben ihrer Bedeutung für die Beurteilung Wagners als Regisseur auch für die angegebene Spielidee des „Lohengrin" aufschlußreich und richtungsweisend: „die Belebung der szenischen Darstellung zu einer wirklich lebensvoll dramatischen Handlung war bei dem meist so spröde und unvermittelt nebeneinandergestellten Komplex der Szene oft ganz neu zu erfinden, da mir das Meiste in dieser Beziehung nur durch eine zu Glucks Zeiten in der Pariser Oper noch herrschende, bloß konventionelle Behandlung der Szene erklärlich schien" („Mein Leben II 461).

Wagner läßt szenisch und musikalisch die ersten beiden Akte der Pariser Fassung der Gluck'schen Iphigenie bestehen und ändert bezeichnender Weise den Schluß des Werkes vollkommen um.

Die ihm süßlich scheinende „Mariage" des Schlusses verändert er — nach dem Muster des Euripides — in eine Tragödie, Iphigenie und Achilles werden nicht vermählt, sondern Wagner führt das Erscheinen der Göttin Artemis ein, die Iphigenie mit sich nimmt. Die Tragik als Ausdrucksfaktor wird hier wie im Lohengrin bewußt angewandt, deren Notwendigkeit hier wie im Lohengrin durch das Aufeinanderstoßen zweier verschiedener Sphären dramatisch-szenisch vorgeführt wird. Wagners Bühnenanweisung lautet: „Aus dem dichtesten Finster, welches jetzt die Bühne beherrscht, bricht unmittelbar über dem Altar ein blendend lichter Glanz hervor, in welchem Artemis erscheint, welche über Iphigenia, die ihr zu Füßen liegt, die Hand ausstreckt." Der Chor singt, während die glänzende Wolke sich allmählich erhebt, aus der Iphigenia etwas tiefer als Artemis stehend, verklärt herabblickt:

Wie fühle ich das Herz in der Brust
von selig süßem Weh erbeben;
Seh' ich sie zu der Götter hohem Sitz sich erheben
durchströmt auch mich himmlische Lust."

Man vergleiche damit die Verse des Chores bei Lohengrins Ankunft:

Wie faßt uns selig süßes Grauen!
Welch holde Macht hielt uns gebannt.
Wie ist er schön und hehr zu schauen
den solch ein Wunder trug ans Land.

In beiden Werken ist mit der szenischen Vision die Idee der Tragik eng verbunden, szenisch dargestellt wird diese durch den Spielkontrast von Licht und Finsternis, von Tag und Nacht, und die

außerordentlich Intensität Wagnerscher Ausdruckskunst drückt das Signum seines Werkes auch fremden Schöpfungen auf. Die weitgehenden Parallelen auch musikalischer Art können hier nicht weiter ausgeführt werden.

Zusammenfassung:

Periode unbewußten Schaffens, Stil: realistisch.

Mit dem Abschluß der Lohengrin-Komposition Ende März 1848 trat in Wagners Entwicklung eine beinahe 5jährige Pause seines musikalischen Schaffens ein, in der er sich durch die Konzeption von verschiedenen Entwürfen und Darlegung seiner Gedanken in theoretischen Schriften zu einer neuen Gestaltungsart durchrang. Die drei Jugendwerke hatten ihn die drei Elemente gewinnen lassen, aus denen sich sein Lebenswerk zusammensetzen sollte: die Ausdrucksfaktoren der von der Musik bewegten, romantischen Szene (Feen), der szenischen Ausdrucksgewalt der menschlichen Stimme, die sich zur Aufstellung zweier Stimmtypen konzentrierte (Liebesverbot) und die suggestive Ausdrucksmacht der großen heroischen Gebärde (Rienzi). *Wagner war durch das Erlangen dieser Hilfsmittel imstande, seine szenischen Visionen zu deuten und auszudrücken.* Wie wir sahen, bestand in dieser ersten großen Periode von Wagners Schaffen ein untrennbarer, unmittelbarer Zusammenhang von Vision und Gestaltungsart des Stoffes: dieser enge Zusammenhang wirkte sich daher außerordentlich auf den Stil des Werkes aus, ja er wurde stilbestimmend. So entstand die Konzeption des „Holländer" aus der realistisch erlebten Situation heraus und konnte nicht anders als realistisch-naturalistisch wiedergegeben werden. Das Nebeneinander des unmittelbaren Eindruckes von Wartburg und Hörselberg bedingt den Spielgedanken des „Tannhäuser", es greift bis an die Wurzeln der eigentlichen Idee des Werkes. Die dramatisch-kontrastierende Gestaltung des „Lohengrin" erfolgte erst aus rein visuell-szenischen Gründen, ohne diese ließ sich die Tragik des „Lohengrin" gar nicht darstellen. Zur Unterstreichung und Ausführung bedient sich Wagner eines außerordentlich realistischen Darstellungsstils, der beispielsweise bis auf die Uebereinstimmung der Dekorationen mit historischen Oertlichkeiten hinausgeht[20]. Diese realistische, auf schärfste Vergegenwärtigung bestehende Gestaltungsweise Wagners findet ihren Kulminationspunkt im Entwurfe „Friedrich Barbarossa", der seines historischen Inhaltes wegen — die Musik unnötig macht. An dieser Stelle seines Schaffens überkommt Wagner das Bewußtsein seines eigentlichen Lebenswerkes, in

20) Vgl. über Rienzi: Morold II 123, über Tannhäuser: Liszt-Briefe II 110/111, über Lohengrin: Mein Leben III. 834.

fünfjährigen Lebens- und Schaffenswirren kristallisiert sich ein neuer, bewußter, mit der Tradition völlig brechender Darstellungsstil.

Zwischenteil:

Die Wandlung zum bewußten Schaffen durch Symbolik.

Müssen wir auch zu Gunsten einer faßbareren, deutbareren Auffassung das Leben eines unserer Großen in Teile, Perioden und Zeitabschnitte zerlegen, so müssen wir uns doch dieser Vergewaltigung immer bewußt bleiben. Hat diese Betrachtungsweise noch in der Erkenntnis vieler Geistesheroen ihrer aus dem Wesen der Dinge kommende Berechtigung, wie beispielsweise bei der Beschäftigung mit Goethe, so ist diese bei dem Gesamtphänomen Wagner oft geradezu gefährlich. Wagners künstlerische Gesamterscheinung war von der „Hochzeit" bis zum „Parsifal" von einer seltenen Geschlossenheit, die innere Einheit des Ganzen ist vom Beginn an gegeben. Sie beruht nicht auf der Konstellation äußerer biographischer Zufälligkeiten, ganz und gar nicht auf irgend welchen philosophisch-ästhetischen Bildungserlebnissen oder theoretischen Erkenntnissen, sondern sie ist in der Natur Wagners bedingt und der durch sie notwendigen Art seines Ausdruckes: der Darstellung im Bilde der musikbewegten und von der Musik geschaffenen Szene.

Um diese ureigenste Veranlagung zu erkennen, mußte sich Wagner beinahe die Hälfte seines Lebens mit einer Kunstform auseinandersetzen, die in vielem dem ihm vorschwebenden Ideale des musikalischen Dramas ähnlich ist: mit der Oper. Seine szenischen Visionen, die sein ganzes Innere erfüllten und von ihm vollständig Besitz ergriffen, gestaltete Wagner unbewußt in einer immer wieder ansetzenden schöpferischen Auseinandersetzung mit eben d e r Kunstgattung, die Musik und Szene, Akustisches und Visuelles, vereinigte. In der damaligen Form dieser Kunstgattung aber lag es, daß diese Faktoren als getrennte Einheiten nebeneinander standen, mehr noch: die Oper war eine primär musikalische Kunstform, wie sich auch ihre Formen, nämlich Arie, Duett, Terzett, Septett, Finale und Chor nach rein musikalischen Gesichtspunkten aufbauten. Für Wagner aber sollte die Musik nur ein — wenn auch außerordentlich bedeutsames — M i t t e l sein, um seinen freilich mit dem „Auge der Musik" gesehenen szenischen Visionen Ausdruck zu verleihen. Die Musik muß für Wagner also in irgend einer Form die Kraft haben, mit ihrer Eigenart Szenisches auszudrücken. Das „Szenische" soll dabei Bildwirkung, Stimmungs- und Handlungswirkung vereinigen. Bei der Erprobung aller szenischen Mittel in den Werken bis zum

„Lohengrin" war es vor allem ein ganz ausgeprägter Realismus, der Inhalt und Gefühlsausdruck des Dramas vergegenwärtigen sollte. Dieser Realismus steigerte sich vom „Rienzi" bis zum „Lohengrin" immer mehr, man kann die suggestive Wirkung der Erscheinung Lohengrins bei seiner Ankunft als Höhepunkt dieser Entwicklung bezeichnen. Mit dem „Lohengrin" aber waren die Mittel der bloßen realistischen Darstellung erschöpft. Wagners Versuch, darüber hinauszugehen, führten ihn zu einem ausgesprochenen Naturalismus, der jede musikalische Zutat als sinnwidrig ablehnte. So darf der Entwurf „Friedrich I. Barbarossa" als letzter und höchster Ausdruck des szenischen Realismus gelten, denn er war von Wagner als gesprochenes, historisches Drama gedacht. *Mit diesem äußersten Punkt der Entwicklung des Realismus,* zu dem die dramatischen Fragmente „Wieland der Schmied", „Jesus von Nazareth", „Achilles" Vorstufen sind[21], *erkannte Wagner, daß die bisherige Opernmusik niemals die Möglichkeit in sich haben konnte, Visuelles, Erschautes zum Ausdruck zu bringen.* Daher wandelt sich Wagners Kunstgestaltung folgerichtig zu einer Gestaltungsart, die Akustisches und Visuelles in einem einzigen Ausdruck vereint: zur Gestaltungsart durch Symbolik. Das musikalische Symbol vermag eben noch auf der Szene Erschautes erinnerungsgemäß im Hörer wieder aufleben zu lassen, es ist der einzige Weg, sich die Ausdrucksgewalt der Musik in den Dienst des Szenisch-Dramatischen, das seinen Ursprung in den szenischen Visionen seines Schöpfers hat, zu zwingen.

Mit dem Erkennen dieser neuen Gestaltungsmöglichkeit gelangt Wagner in den von ihm ersehnten Stoffkreis, der über das Einmalige hinaus, Typisches darzustellen vermag. Das Musiksymbol ist von so umfassender Expansionskraft, daß es größtes, höchstes und letztes Natur- und Leidenschaftsgeschehen ausdrücken kann. Wagners Gestaltungsinteresse wandelt sich vom Einmalig-Menschlichen zum „Rein-Menschlichen". Er gestaltet nicht mehr die Sage mit mehr oder weniger annehmbarer historischer Wahrhaftigkeit, sondern den Mythos allgemeiner, typischer Bedeutsamkeit.

Es ist nun außerordentlich bezeichnend für die Schaffensweise Wagners, daß sich in diesem Augenblicke der Erkenntnis seiner Aufgabe, die Phantasie wieder schöpferisch regt. Einzelne Gestalten und Szenen verdichten sich wiederum wie beim „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" zu Visionen, Wagner ist wiederum bis aufs Aeußerste empfindsames und empfängliches Medium geworden. Er erkannte jetzt auch, daß seine Werke nie und niemals eine politische Tendenz enthalten dürften, seine Persönlichkeit erhält in

---

21) Vgl. Nolte: Studien zu Richard Wagners dramatischen Fragmenten.

der Folgezeit ihr besonderes Gepräge dadurch, daß er „nur Künstler" ist. In dem aufschlußreichen Brief an Röckel vom 23. August 1856 findet sich der bedeutsame Ausspruch: „ich bin nur Künstler: — und das ist mein Segen und mein Fluch!" In diese neue Periode seines Schaffens tritt Wagner vollkommen bewußt ein: „Als ich den „Friedrich", mit dem ich mich dem geschichtlich politischen Leben am dichtesten genähert hatte, mit vollem Wissen und Willen aufgab, um desto bestimmter und gewisser den „Siegfried" vorzunehmen, *hatte ich eine neue und entscheidenste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwicklung angetreten,* die Periode des bewußten, künstlerischen Wollens, auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn." (G. S. I 149.) In gleicher Weise schreibt Wagner an Liszt am 25. November 1850: „Zwischen der musikalischen Ausführung meines Lohengrin und der meines Siegfried liegt für mich eine stürmische, aber — ich weiß — fruchtbare Welt." (Br. Liszt 107.)

Wagner führt diese Ideen genauestens in seinem Aufsatz „Zukunftsmusik" aus und präzisiert sie in den Satz: „Kundgebung der inneren Motive statt äußerer Handlung."

Auch die aus dem Leben gewonnenen künstlerischen Visionen werden nun von Wagner bewußt erfaßt und bedeutsamer Weise *gedeutet.* Wagner baut in szenisch-musikalischen Bauten, deren Formen erst in jüngster Vergangenheit entdeckt sind[22], an dem Riesenwerk seines „Ring des Nibelungen", das von „Tristan" und „Meistersinger" ergänzt, vom „Parsifal" vollendet wird. Wagner weiß von nun an seine szenischen Visionen zu gestalten, sie bewußt in die szenische Handlung umzuschmelzen, *aber er wird von ihnen nicht mehr beherrscht.* Es ist außerordentlich bezeichnend, daß mit der Parsifalvision am Karfreitag 1857 das Lebenswerk in nuce abgeschlossen ist. Von hier ab werden die visuell-musikalisch erschauten Grundbilder gedeutet, ihrer realen Wirklichkeit entkleidet, durchsichtig gemacht[23]. Für Wagner gilt es nun, diese Symbolik sichtbar zum Ausdruck zu bringen. Bei der Untersuchung der zweiten Schaffensperiode werden wir als wichtigstes Darstellungsmittel die symbolische Gebärde erkennen. Die Wort-Ton-Melodie findet ihre letzte Steigerung erst in der musikgetragenen symbolischen Gebärde. Die großen theoretischen Schriften „Kunst und

---

22) Vgl. Alfred Lorenz, der musikalische Aufbau der Meisterwerke Wagners (Ring des Nibelungen, Tristan, Meistersinger, Parsifal).

23) Diesen Wandlungsprozeß finden wir analog bei Conrad Ferdinand Meyer, dessen dichterischer Ausdruck von der Beschreibung des reinen Bildeindruckes zu größter Symbolik vordringt. Man vergleiche frühe Gedichte etwa mit den „gelöschten Kerzen", in denen die Symbolik bis aufs letzte konzentriert ist. Vgl. Brecht, Uebungen zu C. F. Meyer.

Revolution", „Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama", daneben „Kunst und Klima", „Ein Theater in Zürich", ferner der „Brief über die Goethe-Stiftung" zeigen diese wachsende Erkenntnis von der Wichtigkeit der dramatischen Darstellung.

2. Teil.

Stellung und Bedeutung der szenischen Vision in den Werken nach dem Lohengrin.

1. Kapitel.

„Ring" (bis zum III. Akt „Siegfried").

Mit der Erkenntnis, daß Wagner niemals die Historie, sondern nur den Mythos gestalten kann, tritt nun die Figur des „Jungen Siegfried" dem Meister entgegen[24]. Ja die Siegfried-Gestalt ist es, die ihn überhaupt dazu treibt, sein Lebenswerk nach drei Jahren wieder aufzunehmen, sie ist Wagner so greifbar nahe, daß er sie plastisch zu sehen vermeint. „Hatte mich nun schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen; was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muß, sondern der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freiester Bewegung erkennen durfte." (G. S. I, 141.)

Siegfried ist für Wagner die Verkörperung der Natur, des „Rein-Menschlichen." Von der Siegfriedgestalt aus schuf Wagner das größte Naturgedicht seines Lebens, den „Ring des Nibelungen". Die Natur bestimmt den Erscheinungstypus der Musik, ihr uranfängliches Walten zu zeigen, ist nun seine Aufgabe. So ist der Inhalt des Rheingoldes, der Walküre bis zum zweiten Siegfriedakt eine Schilderung des Entwicklungsganges vom urwelthaft gegebenen zum rein gefühlhaft Menschlichen. Leidenschaftsgeschehen ist hier durchaus Naturgeschehen, erst im später nach langer Schaffenspause wieder aufgenommenen III. Siegfriedakt und in der Götterdämmerung erfüllt sich der Fluch und die Tragik der Unnatur.

---

24) Ueber alle Einzelheiten der Entstehung des Werkes vergleiche Otto Strobel: Skizzen und Entwürfe zur Ringdichtung.

Niemals war Wagners Gefühlsleben so ausschließlich vom Eindruck der Natur erfaßt wie in den Schweizer Jahren[25]. Als Natur in gefühlhaft deutbarer Gestalt sind vor allem die Elemente zu nennen: Wasser, Feuer, Luft und Erde, fernerhin die aus ihnen bedingten Landschaftsbilder: Flußtiefe, Bergeshöhe, Felsklüfte, Regenbogen, Abendröte, Sturm, Nacht und Dämmerung, Weben des Waldes. In dieser Schaffensperiode ist alles Gedankliche der Dichtung, die damals bezeichnender Weise noch „Raub des Rheingolds" heißt, Naturgeschehen.

Aus dem Einssein mit der Natur, den anhaltenden Erlebnissen in ihr, entstand die Konzeption des Rheingoldes, der Walküre und des Siegfried I. und II. Akt, die zwar dichterisch schon mit dem III. Siegfriedakte und der Götterdämmerung verbunden waren, in der Komposition jedoch durch Tristan und Meistersinger getrennt wurden. Wir betonten: Leidenschaftsgeschehen gleich Naturgeschehen. *Aus seiner visuell-musikalischen Veranlagung heraus gestaltet Wagner bis zum III. Siegfriedakt das Leidenschaftsgeschehen in symbolisch bedeutsamen Naturbildern.* Durch die Gegenüberstellung der Hauptszenen des Ringes (bis zum II. Akt Siegfried) und der Szenenbilder wird der symbolische Ausdruckscharakter der B i l d e r erkenntlich.

Rheingold

Gedankl. Inhalt	*Natur-Bild*
Das Gold liegt ohne Macht.	Chaos, Urzustand auf dem Grunde des Rheins.
Gier Alberichs, Gold gewinnt Macht.	Aufleuchten des Rheingoldes.
Alberich raubt das Rheingold.	Dichteste Finsternis.
Wotan und Fricka schlafend (Unbewußtsein v. d. Burg).	Wachsender Glanz der Burg mit blinkenden Zinnen.
Freia entführt.	Fahler Nebel über der Aue.
Abstieg in die Kluft.	Schwefeldampf verfinstert die Bühne.
Alberichs Gefangennahme.	Umgekehrte Verwandlung.
Freias Lösung durch den Ring.	Es ist hell geworden.
Erda erscheint.	Bläulicher Schein aus der Kluft.
Lösung des Konfliktes.	Gewitterzauber, Regenbogen.

25) Man vergleiche die außerordentlich häufigen Bergwanderungen Wagners bei Fehr. An Röckel schrieb Wagner aus dieser Zeit: „durch Herwegh, den Freund, erfahre ich gar schöne und wichtige Dinge von der Natur und sie bestimmt mich in vielem und großen." (Br. Röckel 45.) An Ferdinand Präger schreibt Wagner aus der Alpenwelt des Vierwaldstättersees: „Es war gut, daß ich zum Trost in diese heilige erhabene Gegend meinen Blick versenken konnte. Bei mir ist es jetzt die herrliche Natur, die mich wieder für das Leben stimmt; so habe ich denn die Arbeit wieder aufgenommen." (Gl. III 100.) Daß Wagner dabei niemals reale Eindrücke aus der Natur in die musikalische Sprache übersetzen wollte, zeigt seine Bemerkung über die

Walküre:

Sturm um die Hundings-Hütte.	Siegmund entfesselt die Leidenschaft Sieglindens.
Sturm löst sich. Frühlingsnacht.	Lösung des Konfliktes durch Erkennen der Zwillingsgeschwister.
Heller Tag.	Jubel der Walküre.
Wachsende Dunkelheit.	Wotans innerer Kampf.
Gewitter und Sturm.	Zweikampf, Wotan stürmt davon.
Sturm, Toben der Elemente.	Wotans Fluch und Entschluß.
Sturm legt sich.	Brünhilde bittet um den Schutz des Feuers.
Abendröte.	Wotans Abschied und Feuerzauber.

Siegfried:

Siegfried im Unbewußten, Naturkind.	Höhle Mimes, halb unter d. Erde.
Wotan—Alberich—Fafner, die düsteren Kämpfer u. d. Ring.	Nachtbild.
Zwischenspiel Siegfried Mime.	Dämmerung.
Siegfried träumt, Erinnerung an seine Mutter.	Morgen.
Sehnsucht nach der Weibesliebe, Vogelgesang, Waldweben.	Mittag.
Brünhilds Erwachen, Heil dir Sonne!	Hellster Tag.

Diese sehr bedeutsame Symbolisierung des Handlungsgeschehens im Szenenbild konnte nur durch Wagners intensive Anteilnahme an den Naturereignissen begründet sein. Wir führen die Berichte über jedes der Dramen, in denen sich Wagners Naturvisionen spiegeln, an.

Beim „Rheingold" ist es vor allem die Natur des Wasserelementes, das ihn — entsprechend der Wasserszenen — fesselt[26]. Wagners Bericht über die erste Tonvision zum Rheingoldvorspiel geht völlig vom Wesen des Wassers aus.

„Am Nachmittag heimkehrend, streckte ich mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus, um die langersehnte Stunde des Schlafes

---

Musik Hector Berlioz': „Ich kann den Mond nur zeichnen, in dem ich sein Bild im Brunnen erblicke." (Gl. III 103.)

26) Den innerlichen Zusammenhang zwischen Wagners Aufenthalt in der Wasserheilanstalt Albisbrunn und der Komposition des „Rheingoldes" weist Max Fehr in seinem Buche „Richard Wagners Schweizer Zeit" nach. (Seite 124 ff.)

zu erwarten. Sie erschien nicht, dafür versank ich in eine Art von somnambulem Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein starkfließendes Wasser versänke, erhielt ... Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahin brausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orchestervorspiel zum „Rheingold" in mir aufgegangen war." (Mein Leben III 679.)

Wie sehr Wagner aus dem Erschauen der Natur geschaffen hatte, zeigt auch ein Bericht der Malvida von Meysenbug in ihren „Memoiren einer Idealistin" III. S. 267: „In der Nacht entlud sich ein heftiges Gewitter und anderen Morgen prangten, wie durch einen Zauberschlag, die Bäume der Champs Elysées, die Gärten und Büsche im frischen Schimmer des ersten Grüns. Wagner sagte mir, daß ihm diese Erscheinung große Freude gemacht habe. Im „Rheingold" nämlich schlägt Thor (Donner) an den Felsen, worauf die Wolken sich zum Gewitter zusammenballen; als sie sich verziehen, prangen Walhall und die Erde im Frühlingsschmuck. Nun waren ihm gerade in jener Nacht Gedanken darüber gekommen, ob dies zulässig sei. Da hat ihm denn die Natur auf die freundlichste Weise Recht gegeben."

Fehr macht die außerordentlich bedeutsame Beobachtung, daß sich Wagner sogar — gleichlaufend mit der Konzeption der „Walküre" und des „Feuerzaubers" — vom Wasser zum Feuer wandelt, d. h. auch in seiner menschlich-weltanschaulichen Stimmung die Wirkung des Feuers größer und wirksamer empfindet als die des Wassers[27]). Für unsere Betrachtung ist es wichtig, daß sich in der „Walküre" die Naturmacht des Sturmes, der auch szenisch seinen Widerhall findet. „Ein furchtbarer Sturm — der Elemente und der Herzen — der sich aber allmählich bis zum Wunderschlaf Brünnhildes besänftigt." (Br. Liszt II 119.) Wiederum werden, wie im Rheingold die treibenden Kräfte der Naturmacht in szenischen Bildern gesehen, die dann aus der szenischen Vision heraus für die Bühne gestaltet werden[28]). Zwischen die Hauptszenen der Handlung stellt Wagner die Bilder der „Todesverkündigung" und des „Walkürenrittes". Die Todesverkündigung ist eine der entscheidensten Szenen für das innere Handlungsgeschehen. Die innere Wandlung Brünnhilds von der erhabenen Todkünderin zum mitleidsvollen Weibe stellt uns Wagner in diesem Bilde mit größter Eindringlichkeit dar. Wenn in der Wagner-Literatur bei Erwähnung der Todesverkündigung häufig der Vergleich mit Homer getroffen wird, so liegt das tertium comparationis in der genialen Bildhaftigkeit der Ausdrucksweise beider. Wie Athene Achill, so tröstet hier Brünn-

27) s. Anmerkung 26.

28) Man denke im Gegensatz dazu an Max Halbes „Strom", in dem unmotiviert das Ereignis des Dammbruches mit dem Ende eines Familienschicksals parallel läuft.

hilde den totgeweihten Helden[29]. Neben dem Ton- und Szenengemälde des Walkürenrittes, über dessen außerordentliche Bildhaftigkeit wir die Worte Hans Pfitzners oben anführten, wird die Walküre von der Schlußszene, dem sogenannten „Feuerzauber" gekrönt. Brünnhilde sieht die Vision des Feuerberges, bittet Wotan um die Erfüllung, Wagner führt sie aus. Das Bild des feuerumwogten Berges steht vor uns wie die Dornen- und Rosenhecke im alten Dornröschenmärchen. Die immer wieder erschütternde Wirkung dieser Szenenfolge ist in der Art der Wagnerschen Schaffensweise begründet, der seine Visionen aus der Natur heraus erschaute.

Am Innerlichsten beteiligt ist Wagner an der Naturgestaltung im „Siegfried". „Den schönsten seiner Träume" nennt er den „jungen Siegfried", für ihn ist es das „Waldstück" (Br. Liszt I 153). Daher sind es die Waldszenen des I. und II. Aktes, die Wagner zum Komponieren, zur vollständigen Ausführung trieben. Denn in den ersten beiden Akten ist Siegfried noch völlig das Naturkind, der Märchenheld, „der auszog das Fürchten zu lernen", wie ihn Wagner zuerst erblickt hatte[30]. Der I. Akt gibt die Einleitung der Handlung, zeigt uns wie Siegfried in der halbdunklen Höhle Mimes sich nach Freiheit und Alleinsein sehnt. Nach dieser bedeutungsvollen Einleitung gestaltet Wagner vielleicht das Schönste seiner Naturbilder, das Weben des Waldes. Wagner vertieft sich ganz in die Märchenwelt seines Helden, er identifiziert sich mit ihm: „Meine täglichen Spaziergänge richtete ich an den heiteren Sommernachmittagen nach dem stillen Sihltal, in dessen waldiger Umgebung ich viel und aufmerksam nach dem Gesange der Waldvögel lauschte, wobei ich erstaunt war, die mir gänzlich neuen Weisen von Sängern kennen zu lernen, deren Gestalt ich nicht sah und deren Namen ich noch weniger wußte." (Mein Leben III 751.)

Eine der schönsten, ergreifendsten Szenen der Ringpartitur ist Siegfrieds Sehnen nach seiner nie gesehenen Mutter. In einer Briefstelle vom 19. September 1846 an Wagners Mutter finden wir diese Szene des erst fünf Jahre später niedergeschriebenen Werkes schon plastisch vorgedeutet: „Wie wenn ich aus dem Qualm der Stadt herausträte in ein schön belaubtes Tal, mich auf das Moos strecke, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschaue, einem lieben Waldvogel lausche, bis mir im traulichsten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt, — so ist es mir, wenn ich aus allem Wust von Wunderlichkeiten hindurch meine Hand nach dir ausstrecke, um dir zuzurufen: Gott erhalte dich, Du gute alte Mutter, —". (Fa-Br. 149.)

Es ist für Wagners künstlerische Eigenart bedeutsam, daß er selbst in seinen persönlichen Mitteilungen immer Szenen, Vor-

29) Ueber die Uebereinstimmung vieler antiker Dramen- und Epenszenen vergleiche Drews: Ideengehalt, besonders S. 141 ff.

30) Vergleiche Wagner an Röckel Seite 7.

gänge vor sich sieht; aus ihnen entstehen seine Werke, nicht — aus musikalischen Themen und Motiven. (Vgl. Strobel, Ringdichtung S. 19.) Wie außerordentlich visuell empfangen und dargestellt der II. Siegfriedakt ist, zeigte die schematische Darstellung der Hauptszenen im Vergleiche mit der von Wagner geforderten Naturstimmung. Die szenische Vision des Waldwebens geht von der dunklen Tiefe bis zur hellsten, ätherischen Höhe hinauf. Auf dieser höchsten Stufe des Werdens wird alles Erscheinungshafte durchsichtig, offenbart sich dem Knaben Siegfried das Wesen der Dinge, da er selbst zum reinen Naturwesen geworden ist. Das Rein-Menschliche als das Gefühlhafte ist gewonnen.

Mit dem Erwecken Brünnhildes endet im wesentlichen die Uebereinstimmung der ersten Dichtung mit dem später komponierten Text. Aber die szenische Vision der „seligen Oede" des Walkürenfelsens fällt noch in die Zeit der Dichtung des ersten Entwurfes. Wagner berichtet vom Erlebnis der erhabenen Oede in seinen Lebensberichten: „Meine Phantasie beschäftigte sich jedoch weniger mit der Besteigung des Gipfels als vielmehr mit einer Ueberschreitung des Col des géants, in dem mich die zu erreichende große Höhe weniger anzog, als die andauernd erhabene Oede auf dieser letzteren Wanderung." (Mein Leben III 662) und weiterhin: „wiederum und diesmal im gesteigerten Grade empfing ich den erhabenen Eindruck der Heiligkeit der Oede und der fast gewaltsam beschwichtigten Ruhe, welche jedes Erstorbensein der Vegetation auf das pulsierende Leben des menschlichen Organismus hervorbringt." (Mein Leben III 677.)

Aus diesen (übrigens viel später aufgezeichneten) bedeutsamen intensiven Erlebnissen konnte Wagner die geniale szenisch-musikalische Gestaltung der „seligen Oede auf sonniger Höh" vollbringen, wie sie die Regiebemerkung fordert: „Endlich beginnt die Glut zu erbleichen; sie löst sich wie in einen feinen, durchsichtigen Schleier auf, der nun ganz sich auch klärt und den heitersten, blauen Himmelsäther, im hellsten Tagesscheine, hervortreten läßt. Die Szene, von der das Gewölk gänzlich gewichen ist, stellt die Höhe eines Felsengipfels (wie im 3. Aufzuge der Walküre) dar: ... Siegfried: Selige Oede auf sonniger Höh".

Sogar das Partiturbild dieser Szene zeigt in der Unisono-Melodie der Streicher das Aufsteigen Siegfrieds zu immer höherer, reinerer, klarerer Gebirgshöhe. „Hier reicht Wagner hinauf zu einer Höhe und Heiligkeit der Stimmung, daß wir an das Glühen der Eis- und Schneegipfel in den Alpen denken müssen", sagt Nietzsche von dieser Szene[31].

Aus der Eigenart der Konzeption ergibt es sich, daß die Dekorationen eine musikalisch-symbolische Bedeutung erhalten. Wenn

31) Nietzsche: Richard Wagner in Bayreuth, Reclam Nr. 7126 S. 11.

Paul Bekker die Rheingoldmusik als „eine szenisch-dekorative Kunsttat" bezeichnet[32], so konnte sie das nur durch die visuellen Erlebnisse ihres Schöpfers werden. Die Ring-Dekorationen müssen der klare, symbolische Rahmen für das Geschehen der Handlung, Musik und Gebärde sein. Denn vor allem Musik und Gebärde wollen etwas ganz Neues, Andersartiges als bisher ausdrücken. In gleichem Maße wie die Umwertung der Szene in das Symbolische eintritt, wandelt sich die Eigenart der Musik. Wagner äußert sich über seine Musik zum „Ring des Nibelungen" außerordentlich charakteristisch: „Mit dem Rheingold beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Naturmotive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschaftstendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten. Die eigentümliche Naturfrische, welche von hieraus mich anwehete, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft, über alle Anstrengungen meiner Arbeit hinweg." (Gl. III 33.)

Der Entwicklungsgang der Wandlung ist mit diesen Worten Wagners völlig klar. Die Musik soll die Handlung deuten, soll also Erschautes mit ihren Mitteln durchsichtig machen. Wir sehen, daß Wagner selbst in der Komposition von visuellen Eindrücken ausgeht: „plastische Naturmotive" sind es, die er vor sich sieht[33]. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte die „Ring"musik, so sind die Fafner- und Riesenwurmszenen, das Krötenthema bei der Verwandlung Alberichs, das musikalisch-plastisch zuerst das Glotzen, dann das Hüpfen einer Kröte wiedergibt, besonders bezeichnend. Da eine ausführliche Erwähnung aller dieser Motive und Themen den Rahmen unserer Aufgabe überschritte, weisen wir nur noch als ganz besonders eigentümliche Beispiele auf das Erscheinen Loges als visuell wie musikalisch überraschendes Bild hin[34] und sehen die Horthäufungsszene im vierten Rheingoldbild als gänzlich visuell-musikalisch gestaltet an. Das Partiturbild zeigt die beiden Riesenthemen (im Kanon) wie Pfähle aufgestellt, zwischen die sich das Hortthema einfügt. — Für die außerordentliche Kontinuität dieser „Ring"teile spricht weiterhin die Tatsache, daß alle außerordentlichen Naturbilder im „Ring des Nibelungen" in der e-Tonart stehen.

---

32) Bekker: Das Leben im Werte Seite 295.

33) Vergleiche an Theodor Uhlig im August 1851: „Den Anfang habe ich schon im Kopfe; auch einige plastische Motive wie den Fafner."

34) Wagner verfolgt in seiner Kompositionsart das Prinzip, musikalische Motive niemals unvorbereitet auftreten zu lassen, alle Hauptthemen werden von ihm in einer anderer Form immer vorbereitend eingeführt. (Z. B. Walhall-Wotanthema, Vertragsthema.) Nur besonders szenisch-visuelle Erscheinungen werden von einem plötzlich einsetzenden Thema begleitet.

Feuerzauber und Waldweben in e-dur, Rheingoldvorspiel in es-dur. E-Dur ist die Tonart der unbedingten Naturgewalt und Naturreinheit im „Ring", in dieser Eigenschaft ist sie immer wieder deutlich zu erkennen, auch diese Einsicht kann die einzigartige Kontinuität der Naturvisionen mit den musikalischen Visionen bekräftigen. In der musikalischen Ausführung wird sich Wagner sogar oft erst der Bedeutung seiner szenischen Visionen bewußt. So schreibt er am 6. Dezember 1856, während der Komposition des I. und II. Siegfriedaktes an Liszt: „Sonderbar! Erst beim Komponieren geht mir das eigentliche Wesen meiner Dichtung auf, überall entdecken sich mir Geheimnisse, die mir selbst bis dahin noch verborgen blieben. So wird auch alles heftiger und drängender." (Br. Liszt II 143.)

Neben dem Bedeutungswandel der Szene, der Musik, steht als bedeutsamer Faktor der neue Inhalt der symbolischen G e b ä r d e. Das von Wagner von jeher betonte Prinzip des Ausfüllens der Vor- und Nachspiele in einer Gesangs- und Darstellungspartie wird mit dem Rheingold zuerst b e w u ß t angewandt. *In dieser Tatsache liegt eines der grundsätzlichsten Unterscheidungszeichen zu den vorhergegangenen Werken.* Das Gefühlsgeschehen wird nicht mehr in Arien oder Liedern (vgl. Hallenarie im „Tannhäuser"), sondern vor allem durch die szenisch-dramatische Darstellung verständlich gemacht[35]. Wir weisen auf einige beispielhafte Gebärden im Ring hin: Freias „flehende Gebärde", „Wotan, im Anblick des Ringes versunken", „Begrüßung der Burg, bei der Wotans Gebärde — „von einen großen Gedanken ergriffen" — von Wagner der Tradition (Mottl) nach durch das Aufheben eines am Boden liegenden Schwertes verdeutlichend unterstrichen wurde. —

Die dramatische Gebärde ist in der „Walküre" noch vollendeter als im „Rheingold". Das Spiel von Siegmund und Sieglinde im I. Akt, Wotans leidenschaftliches Spiel bei seiner großen Erzählung im II. Akt, Brünnhildes innere Wandlung fordern höchste Darstellungskunst. Wagner begnügt sich niemals mit der Ausdrucksgewalt der Musik (des Orchesters), sondern diese ist untrennbar mit der Gebärde verbunden. Die Musik als Ausdrucksfaktor der Handlung hat im Wagnerwerk ihre Alleinherrschaft aufgeben müssen. Die belebte Szene zeichnet nicht selten umgekehrt der Musik ihre dynamische Linie vor. Das szenisch-visuelle Genie Wagners ließ so einen völlig neuen Darstellungsstil entstehen, dessen Ausführung erst zusammen mit den Faktoren der Musik u n d der Szene die innere und äußere Handlung vergegenwärtigen kann.[36]

---

35) Vergleiche den außerordentlich aufschlußreichen Aufsatz von Anna Bahr-Mildenburg: „Ersichtlich gewordene Taten d. Musik".

36) Wagner besteht aus diesen Gründen auf der Klarheit der Szene: „Die plastische Einheit des mythischen Stoffes brachte es nun mit sich, daß in meiner sze-

2. Kapitel.

Tristan und Isolde.

Vor Wagners geistigem Auge stand der gewaltige Plan der Nibelungendichtung in dem allerersten Prosaentwurfe vom 4. Oktober 1848 schon völlig übereinstimmend mit der vollendeten Trilogie. Die Schaffensekstase ließ die gesamte Dichtung und auch die Komposition von „Rheingold" und „Walküre" beinahe in einem Zuge entstehen, sie reichte zur musikalischen Konzeption der ersten beiden Siegfriedakte noch aus, dann mußte sie erlahmen.

Biographisch-historisch gesehen folgt nun eine Unterbrechung in der Ringkomposition durch die Konzipierung von „Tristan" und „Meistersinger". Bei näherer stilistischer Betrachtung jedoch gelangen wir zu der Erkenntnis, daß der Tristan (wozu wir auch als untrennbares Gegenstück die „Meistersinger" beziehen) keine Unterbrechung, sondern im Gegenteil eine Erweiterung der in den bisherigen Ringteilen erreichten Ausdrucksmöglichkeiten darstellt. Wagner selbst sprach diese Zusammengehörigkeit in dem „Bericht an den deutschen Wagnerverein" aus: „Mit dem Entwurfe von „Tristan und Isolde" war es mir, als entfernte ich mich selbst nicht eigentlich aus dem Kreise der durch meine Nibelungen-Arbeit mir erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen." (Gl. III 144.)

Tristan ist wie Siegfried einer jener Sonnenhelden der arischen Urüberlieferungen. Wagner sieht Tristan als „Ergänzungsakt des Nibelungen-Mythus" an, der sterbende Siegfried ist wie Tristan Verkörperer der Sonne, deren Wanderung von der Morgenröte bis zur Vereinigung mit der Nacht in den Schicksalen beider Helden dargestellt wird. (Ausführlich behandelt Wagner dieses Problem in: „Bericht an den deutschen Wagnerverein", G. S. II 237—39"). Die berühmten brieflichen Dokumente, in denen Wagner von seinem „Siegfried" Abschied nimmt[37], sind Zeugen für die notwendige Erweiterung der Ringdichtung. Wagner will sich von drängenden neuen Darstellungsideen, die ihm bei der Ausführung des Ringes kamen, dessen Gesamtheit jedoch sprengen würden, befreien, er will — wie er an Frau Ritter schrieb[37] — sich mit einem Tristan und Isolde Luft machen."

---

nischen Anordnung alles kleine Detail ..... durchaus unnötig war, und die Kraft der Darstellung, auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwicklung konzentriert werden konnte." (Ges. S. I. 150.)

37) Vergleiche Br. an Julie Ritter, Seite 125; Br. an Liszt, II 173.

Der Tristanstoff war Wagner aus einem dramatischen Entwurf seines Schützlings Karl Ritter im Jahre 1854, während der Komposition der „Walküre“ entgegengetreten. Aus demselben Jahre ist ein Brief Wagners an Liszt erhalten, in dem wir schon den Plan zu einem Tristandrama vorfinden: „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen T r i s t a n und I s o l d e entworfen, die einfachste, aber vollblütigste musikalische Conzeption; mit der „schwarzen Flagge“, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um zu sterben.“ (Liszt Br. 11. 46.) Das Bild für das Empfinden seiner Todessehnsucht fesselt Wagner immer mehr. 1856 in einem Brief an Otto Wesendonk hören wir: „ich kann mich nicht mehr für den „Siegfried“ stimmen, mein musikalisches Empfinden schweift schon weit darüber hinaus, da, wo meine Stimmung hinpaßt, in das Reich der Schwermut.“ (Br. II Nr. 323.) Weiterhin: „Erst müßt ihr auch meinen „Tristan“ verdaut haben, namentlich seinen III. Akt mit der schwarzen und weißen Flagge, dann werden erst „Die Sieger“[38] deutlicher werden.“ (Br. Liszt II 137.) Aus diesen brieflichen Aeußerungen ist es deutlich zu erkennen, daß es die Todessehnsucht, der Tod aus Sehnen, *der Liebestod ist, der die eigentliche Grundidee des Werkes darstellen wird* und als bildhaftes Symbol die schwarze Flagge hat. Wagner lernte dieses Flaggenmotiv aus den Tristansagen kennen und in seiner dichterisch-visuellen Phantasie *wurde die schwarze Flagge das Symbol für den Liebestod.* Wir erkannten schon bei Besprechung des erhaltenen Entwurfes der „Hochzeit“, fernerhin auch in Bellinis „Romeo und Julia“ durch die Darstellung der Schröder-Devrient die Bedeutsamkeit, die gerade die S z e n e des Hinsinkens der Geliebten über die Leiche des Geliebten erhält. In seinem Tagebuch aus der Tristanzeit beschreibt Wagner visionär und visuell seinen Tod voraus und dieser ist ganz so gesehen, wie er ihn im Tristan später ausführt. Wir dürfen auch diese Aeußerung als Zeugnis für Wagners intensives Miterleben an seinen Gestalten aufweisen, denn dieses offenbart sich noch v o r der musikalischen Konzeption in szenischen Visionen: „ehe ich die Augen schloß, ging es mir lebhaft durch die Seele, wie ich mich sonst immer an dieser Stelle in Schlaf gebracht, durch die Vorstellung, ebenda würde ich einst sterben: so würde ich liegen, wenn du offen vor allen mein Haupt in Deine Arme schlössest, und mit einem letzten Kusse meine Seele empfängest!“ (Wes. 107.)

Wir sehen, bis in das letzte, zarteste Erleben hinein ist Wagner von der Idee des Liebestodes, als deren visuelles Symbol wir die

38) Im Frühling 1856 hatte Wagner zum ersten Mal die Buddhatragödie „Die Sieger“ beschäftigt, doch stellte er sie zurück.

„schwarze Flagge" erkannten, gefesselt. Entsprechend der äußerst differenzierten, auf letzte und höchste Zusammenhänge ausgehenden Handlung entstand im „Tristan" ein „Werk der Uebergänge" wie es Wagner selbst nannte[39]. Die „Kunst des Uebergangs" wird sich uns als Ausdrucksmittel der Tristangestaltung erweisen.

Von seinem „Tristan" sagt Wagner selbst, er empfände alles „wie violett, wie ein tiefes lila." (Gl. VI 107.) „Violett" wird hier von Wagner nicht in seiner koloristischen Bedeutung, sondern als Symbolik des „Uebergangs" von Licht in Dunkelheit bezeichnet. Aus der Zeit der Tristankomposition (und daß Wagner sich bei der Komposition über die Tragweite seiner szenischen Vision klar wurde, konnten wir oben anführen) berichtet Wagner in seinem Tagebuche ganz besonders über den Kampf zwischen Tag und Nacht in der Natur: „Der Kampf zwischen Tag und Nacht war stets ein wundervolles Schauspiel am reinen Himmel. Rechts, mitten im dunkelrosigen Aether, blinkte traulich hell der Abendstern; der Mond in voller Pracht, warf sein funkelndes Netz nach mir im Meere aus." (Tagebuch Wes. 119.) So hat die Tristanideenwelt und Tristansprache ihre beiden Hauptsymbole in „Tag" („d. h. Welt, Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft" sagt Wagner) und „Nacht". Licht und Finsternis, Tages- und Nachtwelt sind damit die Bewegungskräfte der Bühne. Die Bühnenbilder selbst sind schlicht gezeichnete äußere Rahmen der Handlung. „Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck eines Seeschiffes", „Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemache Isoldes", „Burggarten in Kareol". Aber jede Wandlung der inneren Entwicklung der Handlung ist szenisch visuell ausgedrückt.

Wagners innere Erlebniskraft ist so gesteigert und aufs Aeußerste differenziert worden, daß er mit der Tragödie von Tristan und Isolde gleichlaufend ein Spiel der Lichtbrechungen geschrieben hat. Ein schematischer Aufriß zeigt dies überzeugend:

I.

Isolde und Brangäne im Zelt. Isolde in der Sehnsucht nach der „Nacht" gefangen.	Dämmer des Zeltes.
Tristan, der eitle Tagesknecht, wird uns zu Beginn des ersten Aktes inmitten seiner Knappen und Seeleute, am Steuer des Schiffes, mit der weiten Sicht über das Meer, gezeigt; der „Tag" zeigt sich in seinem ganzen Ausmaße.	Hellstes Licht, der „Tag".

39) An Mathilde Wesendonk 29. Oktober 1859. Br. Wes. 261 ff.

Vor seinem Anblick und Spott entzieht Brangäne die Herrin wieder in den Dämmer des Zeltes, in dem sie auch Tristan den Sühnetrunk reicht.	Dämmer des Zeltes. (Isolde, Nacht)
Der „Tag", nämlich die Ankunft in Kornwall, reißt Isolde aus ihrer Versunkenheit: „Vorhänge werden weit auseinandergerissen."	Hellstes Licht, der „Tag".

II.

Dem unbegrenzten, mächtigen Tag steht das geheimnisvolle Wesen der Nacht gegenüber: „Helle anmutige Sommernacht". In wundervoller Symbolik ist die Fackel Zeichen für den noch im Bewußtsein Isoldes herrschenden „Tag"[40]. Erst mit dem Löschen der Fakkel sind in Isolde alle Gedanken an den Tag geschwunden.	Nachthelle (Fackel).
Die „Nacht" hat Tristan und Isolde in ihre Arme aufgenommen.	Nacht.
Brangäne ahnt den Anbruch des Tages, das Nahen Markes.	Morgendämmerung.
Ankunft des Königs, es ist „Tag" geworden.	Tag.

III.

Der III. Akt ist wieder vom glühenden „Tag" beherrscht, nur über Tristans Lager spendet	Hellster Tag (Mittag).

40) Das Motiv der Fackel ist im ersten Prosaentwurf noch nicht enthalten. (Vergl. Wolzogen: 1. Entwürfe, S. 150), Wagner führte es erst in die endgültige Dichtung ein, seine dichterische Entwicklung führt ihn immer von der Vision zu ihrer größtmöglichen Verdeutlichung. Möglicherweise fügte Wagner das Fackelmotiv in Erinnerung an den griechischen Mythos ein. Gegen Frau Wille äußerte er im Frühjahr 1864: „Schon die Alten haben dem Eros als dem Genius des Todes die gesenkte Fackel in die Hand gegeben." (Eliza Wille, Erinnerungen Seite 69.)

eine Linde Schatten. Die Bedeutung sogar dieses Schattens erwähnt feinsinnig Alfred Lorenz:[41] nur Tristan ist in seinem Sinnen und Trachten noch in dem Wunderreich der Nacht, sein Körperliches ist in der Welt des Tages.

Tristans Sehnen nach Isolde verdichtet sich zu einer Vision: er sieht Isolde leibhaftig vor sich: „Wie sie selig hehr und milde lächelt auf des Meers Gefilde", szenisch geht mit der Steigerung von Tristans Leidenschaft das Steigen der Sonne zusammen. Erst Isoldes Ankunft erlöst Tristan von dem Schmerz des „Tages", während ihrer Verklärung deutet sich im Hintergrund zarte Abendröte an. Letzte Bemerkung ist authentisch durch Felix Mottl überliefert worden, in den Regieanweisungen der Schriften noch nicht enthalten. Sie beweist die Bedeutsamkeit der Lichtstimmung für die innere Handlung.

Nachmittag.

Abendröte.

Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang zwei Zeugnisse für die ureigenste Schaffensart Wagners, in denen das Visuelle zum Akustischen umgewandelt wird. Wagner spricht in seiner Beethovenschrift von der Liebessehnsucht Tristans als von einem „tönenden Nachttraum"[42] und in seinem höchsten Fiebertaumel kehren sich in Tristan die Begriffe des Akustischen und Optischen um: „Wie, h ö r ich das Licht?" Das intuitiv Erschaute setzt sich in Wagners Schaffensweise immer in das Akustische um.

Auch für die Ausdruckskraft der Szene schuf Wagner mit dem „Tristan" eine neue „Kunst der Uebergänge", in der höchsten Intensität des Fühlens decken sich szenische Handlung und Musik vollkommen. In der Tristanmusik gibt es ebenso wenig wie in der Tristanhandlung einen Stillstand oder aneinandergereihte Pausen, die „Kunst der Uebergänge" feiert im Tristan ihren höchsten Triumph.

41) Vergleiche Alfred Lorenz: Der Aufbau des „Tristan", Seite 133, Anm. I.
42) Vergleiche G. S. VIII 157, ferner „Mein Leben" III. 787/88.

Alfred Lorenz weist in seinem Tristanwerke sogar eine Uebereinstimmung der musikalischen Form mit den dramaturgischen Forderungen und Einzelheiten des ersten und dritten Aufzuges nach. Die Tristanmusik ist Szene gewordene musikalische Form, so ist auch diese Erkenntnis von Lorenz ein weiteres Zeugnis für die außerordentliche Verbundenheit von Musik und Szene, Visuellem und Akustischem, die in der Schaffensweise Wagners zu Tage tritt. Diese differenzierte sich — wie wir entwickelten — zur äußerst verfeinerten Spielgestaltung mit den Gegensätzen von Nacht und Tag, wie wir es in der Inszenierungsgeschichte des Werkes ausführen werden.

Es ist nicht unsere Aufgabe, die Bedeutung des „Tristan" für Wagners menschliche Entwicklung hervorzuheben. Rein künstlerisch gesehen ist sie außerordentlich; der „Tristan" darf einwandslos als Wagners vollendetstes Werk gelten. Wagner sagt selbst von ihm: „an dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen." (G. S. I 206.) Um dieses Werk gliedern sich als formales und erlebnishaftes Gegenstück „Die Meistersinger von Nürnberg", die in vieler Hinsicht als dramaturgisches und musikalisches Gegenstück des „Tristan" gelten dürften, fernerhin die Ausführung der Erweiterung der Venusbergmusik und Umarbeitung des „Tannhäuser" in die „Pariser-Fassung", die Komposition des III. Siegfriedaktes und des „Siegfriedidylls", letzteres als besonders bedeutungsvolles stilistisches Dokument[44]. Von diesen ist die Pariser-Fassung des Tannhäusers in unserer Betrachtung schon vorher gewürdigt worden, die übrigen Werke haben mit Ausnahme der „Meistersinger" rein musikalischen Charakter.

3. Kapitel.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Im Schaffen Wagners tritt nach dem „Tristan" mit der Komposition der „Meistersinger" die große Entspannung ein, die wir bei vielen Musikdramatikern beobachten können[45]. Jugendeindrücke und szenische Visionen verbinden sich mit dem bisher Erreichten zu einem Werke, das heitere Oper und Musikdrama zu-

43) Auf Parallelen wies Hans Pfitzner in seinen operndramaturgischen Uebungen hin: Mörike: Um Mitternacht, Eichendorff: Mariä Sehnsucht.

44) Vergleiche Waltershausen: Das Siegfried-Idyll oder die Rückkehr zur Natur.

45) So folgt im Schaffen Richard Strauß' der „Rosenkavalier" auf „Elektra".

gleich ist[46]). Der erste Entwurf zu den „Meistersingern" war am 16. Juli 1845 in Marienbad entstanden, beinahe gleichzeitig mit dem des „Lohengrin". Aus wenigen Notizen der „Geschichte der poetischen Nationalliteratur" von Gervinus hatte Wagner daraus wesentliche Szenen des II. Aktes seines späteren Werkes aufgezeichnet. Bezeichnend ist es, daß diese dort skizzierten Szenen rein visuell geschaut sind, alles Gedanklich-Inhaltliche aber noch nicht vorhanden ist: „alles konzentrierte sich vor mir in die zwei Pointen des Vorzeigens der mit Kreidestrichen bedeckten Tafel von seiten des Merkers und des die mit Merkerzeichen gefertigten Schuhe in die Luft haltenden Hans Sachs, womit beide sich anzeigten, daß „versungen" vorden sei." (Mein Leben II 414.) „Daß Sachs sich schon zu Anfang erbietet, des Merkers Fehler auf der Schuhsohle zu „merken", beweist uns, wie lebhaft dieses Bild als bestimmendes Handlungsmoment dem Dichter bereits vorschwebte." (Wolzogen, Einleitung in die Entwürfe Seite 13). Sachs und der Merker sind hier noch Nebenbuhler im Stil der komischen Oper. Wagner berichtet weiterhin: „Hier zu konstruierte ich mir schnell eine enge, krumm abbiegende Nürnberger Gasse mit Nachbarnalarm und Straßenprügelei als Schluß eines zweiten Aktes, — und plötzlich stand meine ganze Meistersingerkomödie mit so großer Lebhaftigkeit vor mir, daß ich es ... für erlaubt hielt, diesen weniger aufregenden Gegenstand trotz des ärztlichen Verbotes zu Papier zu bringen." (Mein Leben II 414.) Wir dürfen die szenisch-visuellen Elemente um so stärker betonen, da Wagner Nachbaralarm und Straßenprügelei in Nürnberg selbst handgreiflich mit erlebt hatte und dies in „Mein Leben" wie in einer Meistersingerskizze geschildert hat: „Aus dieser Situation entstand nun eine Verwirrung, welche durch Schreien und Toben sowie durch unbegreifliches Anwachsen der Masse der Streitenden bald einen wahrhaft dämonischen Charakter annahm. Mir schien es, als ob im nächsten Augenblick die ganze Stadt in Aufruhr losbrechen würde... Da plötzlich hörte ich einen Fall — und wie durch einen Zauber stob die ganze Masse nach allen Seiten auseinander... Kaum in einer Minute nach dem heftigsten Toben von mehreren Hunderten von Menschen konnte ich mit meinem Schwager Arm in Arm ruhig scherzend und lachend durch die monderleuchteten einsamen Straßen nach Hause wandern." (Mein Leben I 147.)

Bei Betrachtung des ersten Entwurfes ist es erstaunlich, wie genau die „Komödie von den Meistersingern" in ihrer äußeren Handlung feststand. Das beweist ebenfalls die „Mitteilung an meine Freunde", in der Wagner Inhalt und Szenen der Oper schon 1851

46) Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist am ausführlichsten in der Einleitung zu den „Meistersingern" von Kapp gegeben. G. S. V 81 ff.

vollkommen vor Augen standen. (G. S. I 113—115.) Wir erfahren dort auch, daß die Meistersinger ursprünglich als Satire auf den „Tannhäuser" gedacht waren[47].

In der Betonung der realistischen Bilder (Merker, Schuster, Prügelszene) ist die eigentliche Bedeutung des ersten Entwurfes für Wagner erschöpft. „Der alte Entwurf bot wenig oder gar nichts, um endlich zu wissen, was in so etwas steckt, muß man im Paradies gewesen sein" schreibt Wagner an Mathilde Wesendonk, als sie ihm nach 16 Jahren diesen Entwurf zur Ausführung zugesandt hatte. (Wes. 390.) Von der Sachs-Gestalt mit ihrer bis in innnerste Empfindungen greifenden Menschlichkeit ist noch gar nichts zu spüren. Sachs ist im Entwurf nur Meister seiner Zunft, noch nicht Meister über des Lebens Wahn. Darin liegt der entscheidende, für Wagners Entwicklung, so aufschlußreiche Stilunterschied. Sachs wie Wagner gegenüber sinkt der szenische Realismus des alten Spiels zum Gleichnis der Tageswelt und ihres trügerischen Treibens herab. Als Zeugnisse sind uns von Wagner überliefert: „Es ist wirklich ein Absterben gegen außen und nach außen: ich sehe nur noch innere Bilder, und die verlangen nur nach Klang . . . es kam mir die Welt recht wie Spielware vor." (Wes. 386.) „Man wird eben allmächtig, wenn man mit der Welt nur noch spielt" (Wes. 300). Aus dieser geistigen Erkenntnis und der mit ihr eng verbundenen Gemütsverfassung Wagners erwächst das Sachsdrama, das große Werk von der Meisterschaft über des Lebens Wirren; Wagner ist Meister über sein menschliches und künstlerisches Selbst geworden. *Der Realismus der äußeren Handlung, bedingt aus der Epoche seiner visuellen Entstehung in der Lohengrinzeit, steht dem innerlich erschauten Sachsdrama gegenüber*, ebenso wie das Täuschungsspiel des Illusionstheaters seinem Meister. Das Theater als solches ist von Wagner während der Konzeption der „Meistersinger" wieder gefunden worden, ausdrücklich nennt Wagner sein Werk: Oper in drei Aufzügen. Wagner erkennt die Vielfältigkeit und Bedeutsamkeit der szenischen Illusion an, da er sie jetzt als „schönen Schein", als Täuschung, b e w u ß t gebrauchen kann. Dies wird sich vor allen in der Inszenierungsgeschichte des Werkes zeigen.

War in den bisher geschaffenen „Ring"dramen die Natur das eigentliche Dargestellte, so wird es jetzt die Szene, und zwar die musikalische Szene, ja, die Kunst selbst sogar wird Inhalt und Heldin eines musikalisch-szenischen Geschehens. Wird in den Werken vom „Rheingold" bis zum „Tristan" das subjektive Erleben in Naturvisionen dargestellt, so stellt die Meistersingerszene das Leben selbst dar.

Diesem Stilwandel kam der ausgesprochene Realismus des Stoffes selbst entgegen, den Wagner aus visuellem Erleben in seinem

47) Vergleiche Bekker, Leben im Werke 384 ff.

ersten Entwurf gestaltet hatte. Das szenische Kolorit, die Welt Alt-Nürnbergs wird von Wagner bewußt als Rahmen für das Spiel herangezogen[48]. *Sie war es, die ihn in seinen frühen Erlebnissen zur Gestaltung einer Komödie getrieben hatte, jetzt wird diese äußerlich visuell erschaute Welt der inneren* (Sachs) *Welt entgegengestellt.* Zur Illustrierung der real erschauten Visionen vertieft sich Wagner in Wagenseils „Chronik von den Meistersingern", in Jakob Grimms Werke, er nimmt Gedanken und Motive aus Deinhardtsteins „Hans Sachs", Kotzebues „Deutschen Kleinstädtern" und vor allem E. T. A. Hoffmanns „Meister Martin der Küfer" heran[49]. Auch aus Wagners frühester Jugend findet sich im III. Akte der „Meistersinger" der Eindruck eines offenbar stark nachwirkenden visuellen Erlebnisses: „ich entsinne mich, daß ein sehr schönes, wohlgezogenes junges Mädchen ... als sie, wie es ihr nur selten möglich war, des Sonntags in sauberem Putze zum Besuch in das Zimmer trat, mich bis zu lange dauernder Sprachlosigkeit in Erstaunen versetzte." (Mein Leben I 20.) Daß dieser Eindruck sehr stark auf Wagner gewirkt hat, geht aus der Tatsache der Erinnerung daran hervor. Wir werden an Evchens Auftritt erinnert, wenn sie „reichgeschmückt in glänzender weißer Kleidung" zu Sachs hereintritt: „Ei wie herrlich und stolz du's heute meinst, du machst wohl Alt und Jung begehrlich, wenn du so schön erscheint."

In musikalischer Hinsicht werden die Formen des Marsches (Meistersinger, Zünfte, Aufzüge) und des Liedes (Preislied, Lenzeslied) und sogar des Tanzes wieder aufgenommen, man könnte annehmen, Wagner wäre zu den Formen seiner drei ersten Werke zurückgekehrt. Demgegenüber steht die musikalische Ausgestaltung der Sachs-Welt, in der Entwicklung vom noch begehrenden Mann zum Weltweisen. Wie in einem Brennspiegel sammeln sich alle inneren und äußeren Leidenschaften, Wirren und Bekenntnisse in dem einzigartigen Quintett, mit dem die innere Handlung abgeschlossen ist. Für diese abendlich-reife, abgeschlossene Stimmung Wagners sind uns einige Berichte aus der Zeit der Komposition der Meistersinger erhalten: „bei einem schönen Sonnenuntergang, welcher mich von dem Balkon meiner Wohnung aus den prachtvollen Anblick des „goldenen" Mainz mit dem vor ihm dahinströmenden majestätischen Rhein in verklärender Beleuchtung betrachten ließ, trat auch plötzlich das Vorspiel zu meinen „Meistersingern", wie ich es einst aus trüber Stimmung als fernes Luftbild vor mir gesehen hatte, nahe und deutlich wieder vor die Seele." (Mein Leben IV 924.) Man meint, Hans Sachs auf das morgensonnenüberstrahlte Nürnberg blicken zu sehen. Wie Sachs hat auch Wagner den äußeren Beifall und das

48) Vergleiche Wagner an M. Wesendonk S. 390.
49) Vergleiche H. v. Wolzogen: Hoffmann und Richard Wagner. Vergleiche Zademack: Meistersinger.

Laute der Welt überwunden. So berichtet z. B. Morold, daß Wagner, als ihm während der Zeit der Meistersingerkomposition ein Fackelzug gebracht worden sei, dessen gar nicht geachtet habe. „Da ging hinter den Fackeln und der sie begleitenden Menge der prachtvollste Vollmond über den Wipfeln von Schönbrunn auf und blickte mystisch erhaben auf das Gaukelspiel unter ihm. Dies machte den Meister recht zerstreut, er sah nur nach der Mondscheibe, achtete kaum des Singens und erging sich in hörbaren Rufen über den herrlichen Mond: „es war der einzige alte, traute Freund, der über diese kindisch fremde Welt zu mir trat." (Morold I 365, 66.) Es ist die gleiche Stimmung, in der am Schluß des II. Aktes der „Vollmond hervortritt und hell in die Gasse herabscheint."

In den „Meistersingern" vereinigen sich visuelles Erleben, hier dargestellt in realistischen Begebenheiten, mit vom „Wahn" d. h. vom Sehnen freier Heiterkeit zum Preislied auf die Kunst. *Der stilistische Realismus des Werkes ist nicht als Rückfall in Wagners alte Ausdrucksmittel zu betrachten, sondern als bewußt angewandte stilistische Zutat, als Stilisierung.* Zwei Entwicklungsphasen sind in den „Meistersingern" zusammengestoßen, die Dresdener Zeit, in der Wagner seine Visionen in szenisch realistischen Bildern ausführte und die Zeit, in der sich die realistische Gestaltenwelt zum Symbol gewandelt hatte. So sind innere und äußere Handlung zwar mit verschiedensten Mitteln gestaltet, zu denkbarer Einheit jedoch zusammengeschmolzen.

4. Kapitel.

Siegfried, III. Akt.

Die musikalische Gestaltung des III. Siegfried-Aktes schloß sich an „Tristan" und die „Meistersinger" an. Die szenische Vision von der „seligen Oede" hatte Wagner schon zur Zeit der Dichtung gehabt, für unsere Betrachtung müssen wir nur noch auf die Bedeutsamkeit der Gebärde hinweisen. Freilich ist diese von der Musik untrennbar. Eine Betrachtung des Mimischen bei Wagner ohne gleichzeitige Beachtung der Musik muß zu gänzlich falschen Resultaten oder zu bloßen Aufstellungen von Einzelheiten führen[50]. Gerade die Einmaligkeit der Wagnerschen Veranlagung, Visuell-Erschautes mit akustischen Mitteln und Akustisches mit visuellen Mitteln darstellen zu können, zeigt sich in der stetig wachsenden Bedeutung der Gebärde in den Werken Wagners. Ja, einzelne Szenen

50) Man vergleiche die Zusammenstellung aller Regievorschriften für die Gebärden bei Vulpius: Das mimische Element bei Richard Wagner.

sind nur durch die von der Musik getragene Gebärde erkennbar. (Burgbegrüßung im Rheingold)[51].

Die symbolische Gebärdensprache, deren vollkommene Beherrschung Wagner seit der Konzeption des „Rheingoldes" gewonnen hatte, wird im III. Siegfriedakt außerordentlich eindringlich angewandt. Sie erreicht ihren Höhepunkt bei der Weltbegrüßung der Brünnhilde. Ihr Erwachen ist zugleich Sonnen- und Siegfriedsgruß. Brünnhilde begrüßt die Sonne, aus dem Zustand des Unbewußten heraus erkennt sie bewußt Siegfried als „Wecker des Lebens", als „siegendes Licht". Nach diesen, in ihrer dramatischen Wucht einzig darstehenden Szenen, wird jetzt die Melodie alleiniger Ausdruck des Gefühls, in strahlendem c-dur, der Meistersingertonart, verschlingen sich beide Stimmen zu einer einzigen Melodie. Aeußerlich formal betrachtet ist Wagner wieder zur Anerkennung der Oper gekommen. Die Motive sind nur Themen der Melodie, aber keine, wie noch in „Oper und Drama" geforderten „plastischen Gefühlsmomente". Wir erkennen auch in dieser Wandlung, die seit der Vollendung des „Tristans" herrschende Weltanschauung Wagners: Wagner sagt der Welt der Erscheinungen ab und erkennt diese nur noch als Täuschung, als Traum an.

5. Kapitel.

Götterdämmerung.

Mit dem „Tristan" hatte Wagner das vollendetste seiner Werke geschaffen, ja sogar sein Lebenswerk in nuce abgeschlossen. Denn in einer einzigartigen szenischen Vision war ihm schon vor der Ausführung des „Tristan" der Inhalt und Stimmungsgehalt seines letzten Werkes „Parsifal" vor Augen getreten. Die „Götterdämmerung" war als „Siegfrieds Tod" schon am 15. Dezember 1852 textlich vollständig ausgeführt. Wie wir gesehen hatten, stammte auch der Meistersingerentwurf aus der frühen Dresdener Zeit, die Zeitspanne vom „Tristan" bis zu Wagners Tode dient ausschließlich der Ausführung seiner Visionen. Unter diesen szenischen Vorstellungen ist eine, sogar die bedeutsamste Szene der „Götterdämmerung" in Wagners visueller Phantasie schon am frühesten ausgeprägt nachzuweisen. Wir finden die, den eigentlichen Rahmen der Bühne sprengende Schlußszene der Brünnhilde in ihrer Eigenart und Bildhaftigkeit deutlich und genau bei Erwähnung des textlichen In-

51) Z. B. „Rheingold": Burgbegrüßung in der 4. Szene: „So grüß ich die Burg". Vergl. Hans Pfitzner. G. S. II 48. (Zur Grundfrage der Operndichtung.)

haltes der „Hochzeit“ in der Autobiographie Wagners vorgedeutet. „Während der Vorbereitungen zu dieser Leichenfeier zeigen sich an der Braut Spuren eines schnell sich steigernden Wahnsinns; sie flieht ihren Bräutigam, verschmäht die Verbindung mit ihm und verschließt sich unnahbar in ihr Turmgemach. Nur zur Totenfeier, als diese mit höchster Pracht zur Nachtzeit begangen wird, stellt sie sich ein, bleich und schweigend ... dem Seelenamte beizuwohnen.“ (Mein Leben I 92.) In diesem Bericht stehen zwei der allerwichtigsten Szenen nebeneinander: einmal die Liebestodszene, die wir schon oben in ihrer Bedeutung für den „Tristan“ erkannten und fernerhin die großartig-pathetische Auftrittsszene der durch die Welt der Erscheinungen betrogenen eigentlichen Braut, der sich die Wirren und Täuschungen alles Erscheinungshaften enthüllt haben. Wie die verkörperte tragische Muse „schreitet sie fest und feierlich dem Vordergrunde zu.“ Die Vision dieser Szene ist in der Ausführung immer wieder Wandlungen unterworfen. Im Prosaentwurf vom 20. Oktober 1848 steht sie inhaltlich beinahe gleichlautend mit der endgültigen Fassung, später (1852) fügte Wagner die dann wieder gestrichenen Strophen der Liebesapotheose ein. (Vers: „Ihr, blühenden Lebens bleibend Geschlecht“ bis „Selig in Lust und Leid läßt — die Liebe nur sein!“ (G. S. IV Strophe 2016 bis 2045). Diese wurde 1862 schopenhauerisch-tendenziös umgeändert (G. S. IV Anm. Seite 286). Die Gefühlskraft und Ausdrucksgewalt der Musik aber zeigt allein die Lösung der Bewußtseinstäuschung Brünnhilds, denn Wagner streicht bei der Komposition alle Umdichtungen der in der ersten Vision geschauten Szene.

Aus dem visuellen Erlebnis dieser Szene ist Brünnhilde überlebensgroß gestaltet, Wagner schaute sie in der „Götterdämmerung“ als wieder zum Götterkind geläuterte Tochter Wotans, an den sie sich in der Schlußszene wendet: „Meine Klage hör' du hehrster Gott.“ Diese Ueberlebensgröße fordert daher auch eine außerordentliche Art der Darstellung. Bekker betont, welche Spannung von Gefühlen und Leidenschaften die Götterdämmerungsbrünnhilde in sich vereinigen muß: „Jede Ausdrucksmöglichkeit der weiblichen Psyche ist erfaßt, die ganze Figur steht jenseits des im menschlichen Sinne Wahrscheinlichen. Sie ist eine ideale Vereinigung aller darstellbaren mimischen Affekte auf der Basis rein gefühlsmäßigen Seins, eine mimische Elementarnatur, begreifbar nicht aus individuell psychologischen Motiven, sondern aus einer grandios gerichteten Phantasievorstellung des darstellerischen Gefühlsausdruckes.“ (Bekker 487.) Wir betonen die Bedeutung der Mimik für die Darstellungsart des letzten Werkes der Trilogie, *weil diese aus der schon früh erschauten genialen Vision herzuleiten ist. Wagner setzt an die Stelle der in den vorangehenden Ringwerken so bedeutenden Naturschilderungen die große, symbolische Geste.* Visuelles Erleben und

Symbolik erkannten wir als eng zusammengehörend, der späte Wagner zeigt sich in der ungeheuren Kraft der Ausdrucksstärke seiner Symbolik, *das Visuelle hat sich von der äußerlich gebotenen Vergegenwärtigung der früheren Werke, der Szenensymbolik der Werke bis zum III. Siegfriedakt, zur alleinigen symbolisch bewußten Darstellung gewandelt.* Erst aus der Stärke der Götterdämmerungsvision, die zweifelsfrei vom Erlebnis der Schröder-Devrient beeinflußt wurde[52], ergibt sich die dämonische Gegenfigur Hagens. Brünnhilde und Hagen sind die überlebensgroßen Figuren; Siegfried, Gunther, Gutrune dagegen von geringerer dramatischer Bedeutung. Aus der szenischen Vision des Schlußbildes, die sich — wie wir sahen — schon in der „Hochzeit" zeigte, entwickelte sich die Gestalt der Brünnhilde überhaupt, und damit auch ideenmäßig das Hauptgeschehen des Dramas. Wagner gestaltet jetzt die frühe Vision im Bewußtsein des Darstellenkönnens, das Errungene wird angewandt.

6. Kapitel.

Parsifal.

Neben dem Inhalte des „Ring des Nibelungen" hat Wagner kaum eine Stoffwelt seiner Dichtungen so lange Zeit beschäftigt wie der Sagenkreis um Parzival. Am Karfreitag 1857 kommt über Wagner zum ersten Male in einer szenischen Vision der Gedanke, die Sage dramatisch auszuführen, wie er es in seiner Autobiographie berichtet: „Nun brach auch schönes Frühlingswetter herein; am Karfreitag erwachte ich zum ersten Male in diesem Hause bei vollem Sonnenschein; das Gärtchen war ergrünt, die Vögel sangen und endlich konnte ich mich auf die Zinne des Häuschens setzen, um der langersehnten, verheißungsvollen Stille mich zu erfreuen. Hiervon erfüllt, sagte ich mir plötzlich, daß ja heute „Karfreitag" sei und entsann mich, wie bedeutungsvoll diese Mahnung mir schon einmal in Wolframs „Parzival" aufgefallen war . . ., jetzt trat mir sein idealer Gehalt in überwältigender Form an mich heran und von dem Karfreitagsgedanken aus konzipierte ich schnell ein ganzes Drama, welches ich, in drei Akte geteilt, sofort mit wenigen Zügen flüchtig skizzierte." (Mein Leben III 746.) Es ist — wie wir sehen — die

52) In die Zeit des Beginnes der Götterdämmerungskomposition fallen gleichzeitig die Schriften: „Ueber die Bestimmung der Oper" und „Ueber Schauspieler und Sänger", in denen Wagner grundlegende theoretische Forderungen über die Mimik und den Zusammenhang mit der Musik aufstellt. Die Schrift „Ueber Schauspieler und Sänger" ist „dem Andenken der großen Wilhelmine Schröder-Devrient gewidmet."

Vision der Karfreitagsaue, die Wagner an diesem Frühlingstage hatte und die als dramatischer Mittelpunkt des Werkes anzusehen ist.

Bei genauer Betrachtung der Karfreitagsszene wird es erkenntlich, daß in Wahrheit um sie die Handlung gestaltet und in ihr alle Verknüpfungen des Dramas gelöst werden. Die visuelle Schaukraft Wagners greift in dieser Szene bis an die Wurzeln der Idee des Werkes und wirkt sich damit höchst bedeutsam auf die Handlung ebenso wie auf die musikalische Thematik aus. Die Untersuchung zeigt uns: der Ideengehalt der Karfreitagsszene ist die Erlösung der Natur durch den durch Mitleid wissend gewordenen Menschen. Die Symbolfigur der Natur ist Kundry, die wie die Venus-Figur des „Tannhäuser" das Elementare der Natur verkörpert[53]. (In Paris kam Wagner während der Einstudierung der neuen Tannhäuser-Fassung die Erkenntnis, daß Venus und Kundry ein und dasselbe Wesen seien. Und seitdem erst war Wagner „alles an diesem Stoffe klar")[56]. Kundry ist die — wenn auch passive — Hauptfigur der Karfreitagsszene. Sie ist die Natur, die in ihr erlöst, entsühnt wird. Sie selbst kann sich nicht erlösen, „denn was sie sucht, das weiß sie eben nicht: es ist nur Instinkt"[54]. Dargestellt wird diese Entsühnung der Kundry in den Szenen der Taufe und Fußwaschung, die Wagner vordeutend schon in seinem Entwurfe: „Jesus von Nazareth" gestalten wollte. Darüber hinaus ist Kundry die eigentliche von Wagner erdichtete Figur, der er neue Züge verlieh, während er die übrigen Gestalten im wesentlichen aus seinen Vorlagen übernahm[55].

Doch mit der Hervorhebung der Person der Kundry ist die in der Vision erlebte Bedeutung der Karfreitagsauen-Szene noch nicht erschöpft. Sie erstreckt sich in gleicher Weise auf die Musik. In allen Motivführern zum „Parsifal" finden wir ein besonderes Parsifal-Motiv angegeben, so bei Neitzel, v. d. Pfordten. Zuerst erkannte jedoch Paul Bekker dieses Motiv für nichts Anderes als das mit dem Gralsthema verbundene Karfreitagsthema selbst, *somit ist das „Parsifal-Motiv" kein Individualmotiv, sondern das Klangsymbol für die leidende und entsühnte Natur und Kreatur*[57]. Wie groß die

53) Als Zeugnis für die Richtigkeit unserer Gleichsetzung diene die Tatsache, daß das „Kundrymotiv" nichts anderes als das Naturmotiv der „Waldesmorgenpracht" ist. Somit umfaßt das Kundrythema die Reinheit und Dämonie der Natur. (Vgl. Takt 350 bis Takt 356. I. Akt.)

54) Br. Wesendonk 326. Anfang August 1860. Paris.

55) Vergleiche Hans Pfitzner: Der Parsifalstoff und seine Gestaltung. (G. S. Band I.)

56) Briefe Wesendonk 325—26.

57) Bekker: Das Leben im Werke. 548. Am deutlichsten gibt sich die wörtliche Gleichheit der Themen im Vergleich der Klavierauszugstellen Takt 700—703 und Takt 1058—60, III. Akt zu erkennen.

Bedeutung der szenischen Vision ist, kann man aus dieser Tatsache ersehen. Die Stärke der Vision ist so anhaltend, daß sich der durch sie erlebte Ideengehalt der Szene auch musikalisch manifestiert und in dieser Eigenart zum Hauptmotiv des Dramas wird. Wagner sah die entsühnte Natur und ihren Erlöser (Parsifal) in seiner Vision in einem Klangsymbol, Parsifals Aufgabe ist also auch musikalisch ausgesprochen und symbolisiert: die Kreatur zu erlösen. Die Karfreitagsszene, somit die Natur, steht im Mittelpunkt der Handlung. Die Vision bedingt die Spielidee, von ihr aus gesehen gestaltete Wagner das Drama.

Wie im „Tristan" entsprechen sich erster und dritter Aufzug, der Gegensatz wird ebenfalls szenisch im zweiten Aufzuge dargestellt. In beiden sich entsprechenden Aufzügen folgt auf eine Szene in der Natur (Wald im Gebiet des Grals) die Gralsszene, verbunden durch das bühnentechnisch-dramaturgische Mittel der Wandeldekoration. In beiden verglichenen Aufzügen sehen wir zuerst die Hauptfiguren: Parsifal, Kundry, Gurnemanz, fernerhin die Chöre der Ritter und Knappen und den klagenden Amfortas vor uns[59]. Es stehen sich in beiden Aufzügen Natur- und Gralswelt gegenüber, ideenmäßig entsprechend dem gedanklichen Kontrast von Natur und Walhallburg im „Ring des Nibelungen". Auch durch das Bühnenbild wird dieser Gegensatz hervorgehoben, wenn auch die Bedeutung des Eindringens der Natur in den Gralstempel letzten Endes nur musikalisch zu erklären ist[58]. Szenisch wird durch das Erscheinen Kundrys im Gralstempel der Einzug der Natur in die starre Gesetzeswelt des Grals verdeutlicht. Die szenische Karfreitagsvision erkennen wir als bestimmend bis in die letzte gedankliche Tiefe des Werkes.

Neben der Karfreitagsvision, die nach dem Berichte Wagners aus seiner Naturstimmung hervorgegangen war, zeigt uns eine nicht weniger bedeutsame Aeußerung Wagners aus frühester Jugend die Gralsszene vorgedeutet. Wagner berichtet den Akt seiner Konfirmation und beschreibt uns diesen bezeichnender Weise ebenso, wie er später die Gralsfeier vorschrieb: „die Schauer der Empfindung bei Darreichung und Empfang des Brotes und des Weines sind mir in so unvergeßlicher Erinnerung geblieben ... wie es trotzdem um mein Gemüte stand, erfuhr ich jedoch fast zu meinem Schrecken, als der Akt der Austeilung des Heiligen Abendmahles begann, vom

---

59) Vergleiche: Alfred Lorenz: „Aufbau der Parsifal", S. 184 ff.

58) Wie wichtig diese Gegenüberstellung ist, zeigt die bisher nicht gewürdigte Betrachtung der Tonarten. Die von uns oben als wichtigste Szene, da aus der szenischen Vision entstanden, bezeichnete Karfreitagszauberszene steht in der Tonart d-dur, wir nennen sie die Naturtonart als solche. Im Tritonus-Verhältnis steht die Gralstonart as-dur. Also unbewußt auch bis in letzte musikalische Tiefen finden wir diesen aus der Vision bedingten Gegensatz.

Chor Orgel und Gesang ertönte und ich im Zuge der Konfirmanden um den Altar wandelte . . ." (Mein Leben I 26.) Szene (Wandeln um den Altar) und Stimmung des Abendmahls (Schauer der Empfindung) sind in diesem Bericht empfunden und gesehen, im Parsifal findet dieses vorwiegend visuelle Erlebnis seinen stärksten Ausdruck. Wie stark Wagner von diesem Jugenderlebnis erfüllt wurde, zeigt uns die Tatsache, daß das Gralsmotiv, welches während der Liebesmahlfeier zum verklärtesten Ausdruck gelangt („Selig im Glauben") auf die Responsorien der Dresdener Hofkirche zurückgeht. Hans von Wolzogen bestätigt weiterhin in einem Bericht die Bedeutung dieses visuell-akustischen Erlebnisses: „Der Meister habe des öfteren erwähnt, wie es ihm vor langen Jahren her als musikalisch-szenisches Bild einer religiösen Handlung vorgeschwebt habe, die Wirkung der dreifachen Chöre in ihrem Auf- und Abschweben durch den heiligen Raum zu erproben." (Bayreuther Taschenkalender 1893, 106) Die Vorstellungskraft Wagners war so stark, daß wir durch diesen Bericht unwillkürlich an die szenischen Visionen des alten Goethe erinnert werden.

Als weiteres Beispiel dafür, wie sehr Wagner immer auf die plastische Schaubarkeit und Deutlichkeit auch der Ideen selbst drang, geht aus seinen Aeußerungen über die außerordentliche Betonung des Symbols des Gralspeeres hervor. Wagner gelangte erst danach in ein tieferes Verhältnis zu seinem Stoff, nachdem er erkannt hatte, daß es sich zur schließlichen Lösung nicht um jene problematische, an Amfortas zu richtende bloße „Frage" des Mitleids handle, sondern vielmehr „um eine Tat, eine Handlung, um den ganz plastischen Vorgang der Wiedergewinnung der geraubten Lanze". (Gl. V. 234.) Die Lanze dient als plastisches Symbol für die Erlösung des Grals und es ist bemerkenswert, daß sich gerade alle mit ihr zusammenhängenden Szenen im Laufe der Entstehungszeit wandelten. Wir können in der Entstehungsgeschichte beobachten, daß die Bedeutung der Lanze immer größer wird, sie symbolisiert den höchsten Ausdruck der Gralsmacht[60]. Auch aus der Untersuchung des musikalischen formalen Aufbaues derjenigen Perioden, in denen von der Lanze gesprochen wird, kann man erkennen, wie stark Wagner ihre Bedeutsamkeit in der plastischen Greifbarkeit ausdrücken und unterstreichen wollte[61].

Daß Wagner jederzeit seine Dichtung aufs plastischste vor Augen hatte, seit der Frühlingsvision innerlich an seinem letzten Werke gearbeitet hatte, bis es zur endgültigen Gestalt geworden war, geht aus zeitgenössischen Berichten hervor, die wir ihres bezeich-

60) Vergleiche: „Entwürfe", Seite 193/94, in denen der erste „Parzival"-Entwurf wiedergegeben ist fernerhin Heckels Aufsatz: „Jesus von Nazareth—Buddha (die Sieger) — Parsifal" für die anwachsende Bedeutsamkeit der Lanze.

61) Vergleiche Lorenz: „Aufbau des Parsifal", Seite 52.

nenden Inhaltes wegen erwähnen müssen. Von keinem Werke vorher stand Wagner das Eigentliche der Handlung so klar vor Augen wie beim „Parsifal". Glasenapp berichtet: „von seinem Werke erklärte der Meister, er sehe bei der Aufführung immer das ganze Bühnenbild, jedes Kommen und Gehen" (Gl. VI 131) und den Maler Ernst B. Kietz packt vor allem die plastische Sicherheit, mit der Wagner sein Werk aus dem Entwurf vorlas: „-Man sah alles plastisch vor Augen und wurde von tiefstem Leide ergriffen." (Kietz Seite 190/94 verkürzt.) (cit. Gl. V 119.)

Eng mit seinem Willen zum Plastisch-Greifbaren hängt Wagners „Abneigung gegen das Mirakelhafte" zusammen, da er das in größter Klarheit Erschaute ebenso klar vergegenwärtigend darstellen wollte. Sein eminent starkes visuelles Empfinden empfand das unmotiviert Wunderhafte als störend: „Selbst der von oben herab auf den Gral fallende blendende Lichtschein sollte nicht so ohne weiteres als übernatürliche Erscheinung aufzufassen sein, sondern als das Licht der Sonne vorgestellt werden können, die — beim Erreichen ihres höchsten Standes um die Mittagszeit — durch die Oeffnung der Kuppel auf das heilige Gefäß herabstrahlt und das vorhin diffuse Licht auf den einen Punkt konzentriert, während alles übrige in um so stärkeren Schatten tritt." (Gl. VI 12)[62].

Wie in allen Werken des Meisters erkennen wir auch im „Parsifal" die unbedingte Abhängigkeit der Spielgestaltung von der ersten szenischen Vision. Der „Parsifal" verwischt die von Wagner immer schmerzlich empfundene Diskrepanz von Optisch-Schaubarem und Akustisch-Erlebtem, die großen Verwandlungsmusiken sind im wahrsten Sinn „nach Metern komponiert", die Musik soll den plastischen Raum des Weges zum Gralstempel malen, Zeitkunst (Musik) soll der Kunst der Raumvorstellungen (Architektur und Plastik) gleichgesetzt werden, die eine soll Funktionen der anderen übernehmen. Und wenn Gurnemanz sagt: „Zum Raum wird hier die Zeit", so gibt er Wagners Gestaltungswillen in Worten bis in letzte philosophische Tiefen Ausdruck. Souverän weiß Wagner die Realität, in seinem Falle die Ausdrucksmittel der Bühne, in den Dienst seiner Ideen zu stellen. Musik, Szenenbild, Gebärde ergeben symbolhaft und real z u g l e i c h Inhalt und Darstellung der Handlung.

Im zweiten Hauptteil unserer Ausführungen wollen wir die praktisch-szenischen Möglichkeiten der A u s f ü h r u n g der Visionen betrachten.

---

62) Ueber diese „streng-wirklichen" Regieanweisungen Wagners vergleiche Pfitzners: „Werk und Wiedergabe" Seite 325—26.

II. Hauptteil.

Die Ausführung der szenischen Visionen.

1. Teil.

1. Kapitel.

Feen, Schröder-Devrient, Rienzi.

Wir erkannten bisher, daß sich aus den Visionen Wagners in bestimmender Deutlichkeit die Spielidee und damit auch die Bühnengestaltung des jeweiligen Werkes ergab, deren Wandlung in der Aufführungspraxis im weiteren untersucht werden soll. An Hand der Inszenierungsgeschichte eines jeden Werkes werden die aus der Betrachtung der szenischen Visionen gewonnenen Grundlagen der Spielgestaltung als Maßstab an die einzelnen Inszenierungsphasen der Werke angelegt, um zu zeigen, daß der eigentliche Kern jedes einzelnen Werkes, nämlich die szenische Vision, als das eigentlich Bestimmende unmöglich unterdrückt werden kann, wenn nicht das ganze Werk im Innersten zerstört werden soll. Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen, schließen wir uns in der Betrachtung vorwiegend an die Uraufführung und Inszenierung der Werke im Bayreuther Festspielhaus an, und ziehen zum Vergleich nur in Ausnahmefällen andere Inszenierungen oder Inszenierungsreformideen (zum Beispiel die Adolphe Appias) heran. Damit ist für eine prinzipielle Darlegung das Wichtigste gegeben, eine vollständige Bühnengeschichte muß einem zukünftigen Werke „Wagner auf dem Theater" vorbehalten bleiben, das, entsprechend Ernst Lert's Werke über „Mozart auf dem Theater" alle Inszenierungen wertend zusammenfaßt. Für den ersten Abschnitt unserer Untersuchung „Wagners Auseinandersetzung mit der Tradition und die Jugendwerke mit Einschluß des Rienzi" soll in diesem Teile die Ergänzung durch das Szenenbild kommen, das die aufgefundene Eigenart jedes einzelnen Werkes und der daraus sich ergebenden Bedeutung für die Beurteilung von Wagners Schaffensart bestätigen soll. In gleicher

Weise soll das beigegebene Bildmaterial das in Worten Dargestellte unterstützen.

Ueber den „Hochzeit"-Entwurf hinaus, in dem, wie wir erkannten, zwei bedeutende Visionen vorgeahnt waren, sind die „Feen" das erste Werk Wagners, das als abgeschlossenes Kunstwerk einer Aufführung bedurfte, um seine völlige Wirksamkeit zu erweisen. Wir sahen, daß sich Wagner in den „Feen" mit der Tradition der deutschen romantischen Oper (Weber, Marschner) auseinandergesetzt hatte und zum ersten Male die Macht der von der Musik bewegten Szene erkannt hatte.

Aus dem vorliegenden Schlußbild der Oper von der Münchener Uraufführung vom 29. Juni 1888 (s. Abb. I) geht hervor, welche Fülle von Bildwirkungen z. B. die Schlußapotheose erfordert: „Die Szene verwandelt sich in einen herrlichen Feenpalast, von Wolken umgeben. Auf einem Thron der Feenkönig, um ihn der Chor der Feen und Geister." Der III. Akt umfaßt fünf Verwandlungen: festliche Halle, furchtbare Kluft des unterirdischen Reiches, anderer Teil des unterirdischen Reiches, magisch erleuchtete Grotte, Feenpalast, die sämtlich in ihrer Bedeutung für die Handlung bedingt sind. Von der Bildwirkung ist das Verständnis und der Verlauf der Begebenheit abhängig. Vor einiger Zeit (1932) wurde in Stuttgart die Oper neu aufgeführt, bei der ebenfalls den einschlägigen Kritiken nach[64] der optische Eindruck die Musik bei weitem überragte. Daß dieser Eindruck in der Struktur des Werkes begründet liegt, wiesen wir oben nach.

In das gleiche Jahr wie der Abschluß der Komposition der „Feen" fiel das überragende Erlebnis der gewaltigen Kunst der Wilhelmine Schröder-Devrient (1804—1860), durch deren Darstellungskraft Wagner das Bewußtsein von der Macht der szenischen Darstellung gewann. Die Schröder-Devrient vermittelte Wagner in ihrer mimischen und musikalischen Bedeutung die Erkenntnis von der möglichen ungeheueren Ausdruckskraft des singenden Darstellers. Wir sahen, daß Wagner im „Rienzi" auf Anregung der Oper „Ferdinand Cortez" von Spontini nun auch die Ausdrucksgewalt der großen heroischen Gebärde erprobt, überboten und zum höchsten Affekt gesteigert hat. Wie stark Wagner über seine in den „Ges. Schriften" niedergelegten Regieanweisungen hinaus in der Aufführungspraxis die Gebärden verstärkt sehen wollte, geht aus der Gegenüberstellung der Regieanweisungen und deren Erläuterung an

64) So berichtete die Bayerische Staatszeitung vom 22. 11. 1932 über die Neueinstudierung in Stuttgart: „Man hat die Feen grundsätzlich als Ausstattungsstück gegeben, eine Auffassung, die nach den bisherigen Erfahrungen mit dem Erstling des Meisters von Bayreuth gerechtfertigt erscheint. Dabei sind zwar auch die mannigfachen Schwächen des Werkes hervorgetreten, doch konnte in der Heranziehung aller technischen Hilfsmittel ein s t a r k e r o p t i s c h e r Eindruck erreicht werden."

den Sänger Albert Niemann hervor, die Wagner am 25. Januar 1859 an diesen sandte[65]) (vgl. Wagner und Niemann Seite 83 ff.).

Regieanmerkg. i. d. Ges. Schriften.	*Regieanmerkung f. d. Sänger Niemann.*
Rienzi tritt auf.	Zuerst tritt Rienzi unter das Volk, gleichsam nur als Friedensstifter, ganz in seiner vollen tiefbewußten Würde.
In der heftigsten Aufregung fährt er gegen die Nobili fort.	Ganz von tödlichem Haß hingerissen überstürzt er sich, wie schäumend vor Ingrimm, im Beginne des Rezitativs gegen die Nobili . . . , er steht wie der Rachegott selbst vor den Entarteten.
Rienzi, sich schnell fassend „sei mein, Adriano! Sei ein Römer.“	Rienzi, plötzlich auf seine ganze Höhe sich hebend, mit der begeisternden Mahnung antwortet: „Sei mein! Sei ein Römer!“ — dies muß so gewaltig wirken, daß es wie ein Blitz in den Jüngling fährt . . .
Rienzi ist betäubt bis in die Mitte der Bühne zurückgewichen, wo er, in dumpfes Brüten versunken, stehen bleibt.	Er bleibt groß und hoch, doch starr wie eine Bildsäule stehen, den Blick in erhabener Entrücktheit vor sich hinheftend, wie die zum Monument erstarrte, von der Welt unbegriffene Idee.
Rienzi im Gebet . . . , er neigt sein Haupt wie zur feierlichen Andacht.	. . . während des Nachspiels zum Gebete, daher tiefes Neigen des Hauptes und des ganzen Körpers zur Erde.
Rienzi und Irene umarmen sich enthusiastisch.	Eine exaltierte, erhabene Wonne in der ganzen Stimmung.

Die besonderen Ausführungen Wagners gehen sämtlich *auf eine stärkere Unterstreichung der großen Gebärde hinaus.* Wagner weiß die höchsten dramatischen Ausdrucksmittel einzusetzen, um seine ihm vorschwebenden Darstellungsideale in der Ausführung

65) Niemann scheute die Schwierigkeiten der Partie und Wagner versucht in diesem Briefe, ihm die Darstellung des Rienzi zu erklären. (Vergl. Richard Wagner u. Albert Niemann, Seite 80.)

restlos erfüllt zu sehen. Wichtig ist es ferner, daß Wagner in den Regieanmerkungen strenge Anlehnung an historische Gebäude und Oertlichkeiten fordert: eine Straße Roms, welche im Hintergrund durch die Lateran-Kirche begrenzt wird; ein großer Saal im Kapitol; großer Platz des alten Forums mit Ruinen von Säulen, von Statuen und umgestürzten Kapitälen; Halle im Kapitol; Platz vor dem Kapitol.

Für unsere Betrachtung ist es von Wichtigkeit, zu wissen, daß Wagner streng auf der Ausführung des Historischen bestand. Max Morold berichtet Wagners Aeußerungen über die Dekorationen der Wiener Aufführung im Frühjahr 1872: „Und woher nahmen Sie diese Dekorationen? Das ist ja alles unhistorisch?" (Morold II 123.) Die Szenenbilder der Uraufführung in Dresden, die Wagners größten Beifall gefunden hatten, hielten sich genau an Veduten und historische Darstellungen Roms. „Die Vorbereitungen für die Szenerie waren mit großer Sorgfalt betrieben, und die Arbeit an den historisch getreuen und geschmackvollen Kostümen, nach den Angaben Ferdinand Heines, waren ... weit gediehen." (Gl. I 452, 53.) Als Bestätigung für den Bericht Glasenapps legen wir eine Aufnahme einer Deckfarbenmalerei des Barons von Leyser vor, die nach der Inszenierung der Uraufführung 1842 angefertigt worden ist (s. Abb. II). Tichatscheck, der erste Rienzi, in silberner Rüstung auf einem Schimmel mit leuchtendem blauen Zaumzeug, vor ihm Adriano (Mad. Kriete, die mit der Schröder-Devrient alternierte) im blau-goldenen Gewand. Das Bühnenbild zeigt das Forum in Rom getreulich kopiert.

Das Historisch-Getreue des „Rienzi" ist als erste Stufe zu Wagners Inszenierungswillen der Werke bis zum „Lohengrin" anzusehen. *Im Anschluß an die große heroisch-historische Oper versuchte Wagner im „Rienzi" mit den Mitteln dieser Kunstgattung seinem Darstellungswillen nach V e r gegenwärtigung zu entsprechen. Er äußert sich in „Rienzi" in der Forderung unbedingter historischer Treue, diese Forderung gehört zum Werk wie die Musik.* Sämtliche modernen Inszenierungen zeigen die gleiche prinzipielle Anerkennung der historischen Inszenierungsgrundlagen, die als Kern des Dramas dem jeweiligen Zeitempfinden entsprechend, konzentriert und stilisiert sind, die Grundforderung nach Gleichheit mit den historischen Begebenheiten jedoch durchaus gewahrt halten.

2. Kapitel.

Der fliegende Holländer.

„Der fliegende Holländer" muß nicht nur in seiner musikalischen, sondern vor allem auch in seiner szenischen Neuartigkeit als weit entfernt stehend vom „Rienzi" betrachtet werden. Wagner fordert in seinen Regiebemerkungen weniger und doch mehr als alle Komponisten vor ihm. Dem Bühnenbildner und Maschinisten gab er im Holländer kaum mehr auf als Marschner oder noch Meyerbeer. Wagner verlangt aber das Letzte an seelischer Ausdruckskraft vom Darsteller. Die dekorative Gestaltung des Werkes hat nur eines auszudrücken: „Die Stimmung hervorzubringen, in welcher es dem Zuschauer möglich wird, die wunderbare Erscheinung des „Fliegenden Holländer" selbst zu begreifen." (G. S. IX 45 ff.) Der „Holländer" selbst ist der Hauptträger der Darstellung. So erstreckt sich die Vergegenwärtigung der Vision in hohem Maße auf die Darstellung vor allem des Holländers, ihr widmet Wagner den weitaus größten Teil seiner szenischen Vorschrift (G. S. IX 45 ff.) Unsere Aufgabe ist es, sie nach der szenisch-bühnenbildnerischen Seite hin zu untersuchen.

Die von Wagner berichtete szenische Vision weist in ihrem Kerne zwei Eindrücke auf: das Erlebnis der dämonischen Gewalt des Meeres, damit der Ruhelosigkeit des Holländers und zweitens das endliche Erlöstsein des Holländers. Beides hatte Wagner mit nie vorher wahrgenommener Eindringlichkeit erlebt; so sehen wir, wie in seinen „Bemerkungen zur Aufführung der Oper ‚der fliegende Holländer'" und in allen Berichten der von Wagner geleiteten Aufführungen als Wesentliches die *genaueste, deutlichste Vergegenwärtigung dieser Erlebniszustände gefordert wird.* Wir betrachten unter diesem Gesichtspunkte zuerst die Regieforderungen an die Vergegenwärtigung des Meererlebnisses. „Die erste Szene der Oper hat die Stimmung hervorzubringen, in welcher es dem Zuschauer möglich wird, die wunderbare Erscheinung des „fliegenden Holländers" selbst zu begreifen: sie muß daher mit vorzugsweiser Liebe behandelt werden; das Meer zwischen den Schären muß so wild als möglich dargestellt sein; die Behandlung des Schiffes kann nicht naturgetreu genug sein: kleine Züge, wie das Rütteln des Schiffes durch eine anschlagende starke Welle (zwischen den beiden Versen des Steuermannliedes) müssen sehr drastisch ausgeführt werden. Besondere Aufmerksamkeit fordert die Beleuchtung und ihr mannigfacher Wechsel: um die Nüancen des Wetters im I. Akte wirksam zu machen, ist die geschickte Benutzung von gemalten Schleierprospekten, die bis in die Mitte der Bühne zu verwenden sind, unerläßlich." (G. S. IX 45 ff.)

Diese Erläuterungen zur Aufführung seines Werkes schrieb Wagner beinahe 10 Jahre nach der eigentlichen Uraufführung (1843), die er zur selben Zeit in einer vertraulichen Mitteilung an den alten Freund Fischer noch nachträglich „grenzenlos unbeholfen und ledern" nennt[66]. Wagner hatte im Jahre 1852 in Zürich eine Aufführung des „Holländer" geleitet und diese bedeutete geradezu eine der ersten Wiederaufnahmen des Werkes seit der Uraufführung, da sich in den bis dahin vergangenen Jahren nur Kassel und Berlin an die Oper gewagt hatten. Auch bei dieser Züricher Aufführung wird die verblüffend deutliche und beinahe naturalistische Inszenierung Wagners hervorgehoben; so berichtete die Leipziger „Allgemeine Theater Chronik" vom 26. April 1852: „Wir sahen dann zwei stolz aufgetakelte, mit Masten und Segeln verzierte große Schiffe die Meeresfluten durchstreichen, nicht etwa wie gewöhnlich über die Bretter von einer Seite nach der andern gezogen werden, nein! Praktikabel! Die Schiffe vollständig ausgerüstet mit Mannschaft (wenn ich nicht irre 12 Menschen auf jedem Schiff), durch das Steuerruder mitten auf der Bühne vor unseren Augen umgedreht und mit gespannten Segeln davon fahren," (Fehr 159.) Wir sehen Wagner besonderen Wert auf die Ausführung der Schiffe legen, schon bei der von Wagner inspirierten Aufführung in Kassel hoben die Leipziger „Signale" — allerdings in negativer Kritik — die „zwei imposanten Seeschiffe, die mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit über die Bühne segelten" hervor. (Gl. II 43.)

Neben diesen Berichten von Aufführungen, bei denen Wagner immer wieder gezwungen war, Kompromisse zu schließen, steht uns für seinen Willen maßgeblich die Münchener Inszenierung vom 4. Dezember 1864 vor Augen, in der Wagner auf Wunsch König Ludwig II. die Mittel der Bühne erproben sollte. Auf Grund dieser äußerst günstigen Vorbedingungen darf diese Aufführung nach Cosima Wagners Wort als authentisch gelten, ja, technische und darstellerische Einzelheiten wurden sogar für die Inszenierung Bayreuth 1901 zum Vorbild genommen[67] König Ludwig II. war von allen unter Wagners Leitung stehenden Aufführungen in so hohem Maße begeistert, daß er von dem Münchener Maler Michael Echter (1812—1879) Aufführungsbilder anfertigen ließ, zu denen das Münchener Theatermuseum die Farbskizzen verwahrt. Wir haben in diesen Skizzen genaue Anhaltspunkte an die Inszenierung, da König Ludwig II. vor allem diese vor Augen haben wollte[68]. Die

66) Vergleiche Wagner, Briefe an Uhlig, Fischer, Heine, S. 297.

67) Vergl. Du Moulin-Eckart: Cosima Wagner II 686.

68) Ein Vergleich der 1864 angefertigten Dekorationsmodelle von Heinrich Döll mit den Skizzen von Echter erweist die unbedingte Abhängigkeit dieser von den Dekorationen. Vergl. „Kunstaufträge von 1864—69 betr. Richard Wagner und seine dramatischen Werke" von Sebastian Röckl. Z.f.M. 1931. Nr. 7.

Skizze des Szenenbildes für den I. Akt zeigt eine klargegliederte Vorderbühne mit charakteristischen Felsformationen. Von besonderer Wucht der Ausführung sind die beiden Schiffe, zwischen denen der weite unendliche Ausblick auf das Meer bleibt. Auffallend ist hier wie auch bei den Dekorationsmodellen von Angelo Quaglio, daß das Holländerschiff in seiner Bauart kaum an eine praktisch-technische Ausführungsart erinnert, offenbar einer zeitlosen, phantasiemäßigen Auffassung entsprechen soll, während das Schiff Dalands in seiner derberen, größeren Art die Realität betont. Das Gespenstische, mehr Gleitende des daherbrausenden Geisterschiffes ist durch die Ueberbetonung der blutroten Segel sichtbar gemacht. Die von Wagner geforderte Schleiertechnik, um eine möglichst nuancierte Beleuchtung zu erreichen, ist ebenfalls auf dem Aufführungsbild angedeutet.

Neben den bis aufs Letzte genau ausgeführten Einzelheiten des ersten Szenenbildes ist die Ausstattung des II. Aktes von geringerer Bedeutung. Den Werkzeugen und Requisiten, die mit Dalands Beruf zusammenhängen, wird genauestes Beachten geschenkt, der Hauptblickpunkt, die Mittelachse, wird auf das Bild des Holländers gelenkt.

Erst dem Schlußbild, daß Wagners Vision von der Erlösung vergegenwärtigen soll, gilt wieder Wagners ganze Aufmerksamkeit in allen seinen Inszenierungen. Die erste Regieanmerkung der Dichtung: „In demselben Augenblicke versinkt das Schiff des Holländers und verschwindet schnell in Trümmern. — In der weiten Ferne entsteigen dem Wasser der Holländer und Senta, beide in verklärter Gestalt; er hält sie umschlungen“... wird in der Partitur bei der Uraufführung im Sinne größerer Vergegenwärtigung erweitert: „Das Meer schwillt hoch auf und sinkt in einem Wirbel wieder zurück. Im Glührot der aufgehenden Sonne sieht man über den Trümmern des Schiffes die verklärten Gestalten Sentas und des Holländers sich umschlungen haltend dem Meere entsteigen und aufwärts schweben.“

Wie aus der erweiterten Fassung der Regiebemerkung hervorgeht, legte Wagner selbst auf diese denkbar realistische Ausführung den größten Wert. Seine Aeußerungen über die Schwierigkeiten der Inszenierung anläßlich der Berliner Erstaufführung beziehen sich vorwiegend auf das Schlußbild[69]. Von der Züricher Aufführung berichtet die oben zitierte „Allgemeine Theater Chronik“: „Wir sahen im letzten Akt des Holländers Schiff mit Mann und Maus vor unseren Augen mitten auf der Szene untergehen und den Holländer mit Senta im selben Augenblick in einer Glorie gen Himmel schweben.“ (Fehr 159—160.) Den deutlichsten Beweis über

69) Vergl. briefliche Aeußerungen an Karl Th. v. Küstner vom 14. Juni 1842 (Br. Nr. 70) und an Minna Wagner vom 8. Januar 1844, (Br. Nr. 102) aus denen die besondere Sorgfalt um diese szenische Darstellung des dritten Aktes hervorgeht.

Wagners Absichten gibt uns wiederum das Aufführungsbild von der Münchener Inszenierung. Der Bühnenraum ist von Beginn des Aktes an auf die bildmäßige Schlußwirkung eingerichtet. Wirtshaus, dahinter Dalands Schiff, Felsküste und rechte Felspartie geben den Rahmen des Bildes ab, Wagner gruppiert auch den Matrosen- und Fischerchor völlig im Sinne einer „lebenden Bildwirkung". Hinter transparenten Schleiern erscheinen die Figuren Sentas und des Holländers verklärt in einer Wolkenglorie. Die betend erhobenen Arme des Chores weisen auf den Mittelpunkt des Geschehens hin. — Wir sehen aus dieser Ueberlieferung deutlich *Wagners Inszenierungsabsicht, die auf größtmögliche Vergegenwärtigung seiner szenischen Vision hinausgeht.*

Aus der Inszenierungsgeschichte des Werkes, deren Gesamtbetrachtung nicht unsere Aufgabe sein kann, ragen aus jüngster Vergangenheit zwei typische und markante Aufführungen hervor, an deren Vergleich die Bedeutung der szenischen Vision aufgewiesen werden kann.

Ein seit Adolphe Appias Reformation des Bühnenwesens (auf letztere gehen wir unten ausführlich ein) einsetzender Stilisierungsprozeß in der Inszenierung des Wagnerschen Gesamtwerkes schmolz alles Zeitgebunden-Realistische fort, er gab den Anstoß für eine gänzlich neue Inszenierungsweise. Wir werden später sehen, daß diese Stilisierung immer d a von hervorragender Wirkung ist, wo sie in Verbindung mit genauester Beachtung der szenischen Vision erscheint, bei eigenwilliger Lösung von ihr jedoch Stil und Eigenart des entsprechenden Werkes völlig verfehlt und gegen das Wesen der Musik vorgeht.

Den größtmöglichsten Ausdruck dieses Stilisierungsprozesses, ohne geringste Beachtung der von Wagner geforderten Ausführung der szenischen Visionen, bot die Aufführung des „Fliegenden Holländers" im Februar 1929 in der Krolloper Berlin. Die Aufnahme des Bühnenbildes vom II. Akt zeigt uns die Hauptpersonen in modernen Kostümen, das Bühnenbild ohne jede Anknüpfung an reale Gegebenheiten, wie sie gerade als Gegensatz zu der Zeitlosigkeit der Holländerfigur im II. Akt gefordert werden. Das Bild des „bleichen Mannes" und alle sonstigen Requisiten (Spinnräder) sind völlig außer Acht gelassen. Die Musik (z. B. des Spinnerliedes mit ihrer Untermalung der Tätigkeit) wird zu Gunsten einer außerhalb des Werkes liegenden Idee[70], aber vollkommen gegen die szenischen

---

70) Diese erstreckte sich auf politische, für das Werk belanglose Hintergründe. Im Programm heißt es: „Der Ur-Holländer ist das Werk des Revolutionärs, des Mannes der schwarzrotgoldenen Freiheitskämpfe, im revidierten Holländer spiegelt sich schon die geistige Wandlung, in deren weiterer Entwicklung Wagner die früheren Ideale hinter sich läßt."

Visionen Wagners, in ihrem bestimmenden Einfluß für die Inszenierung außer Acht gelassen.

In wie hohem Maße die Forderungen Wagners an eine realistische, dabei doch immer die Anforderungen unseres Kunstempfindens wahrende Inszenierung zu ausgeprägtester Erfüllung gelangten, zeigt die Aufnahme der Holländer-Inszenierung der Berliner (früheren) Städt. Oper 1932/33 (s. Abb. III). Die Betrachtung des ersten Szenenbildes zeigt die genaueste Beachtung der Wagnerschen Forderung, die Regie gestaltete sogar Einzelheiten noch realistisch betonter aus, wie es aus dem Bühnenmodell (im Theater-Museum München) hervorgeht. Das Dämonisch-Großartige des Holländerschiffes wird durch die jede technische Unbeholfenheit ausschließende Wiedergabe durch Projektion des blutroten Segels betont, ihm steht die reale „praktikable" Welt Dalands und seines Kutters gegenüber, die realistischen Züge (Vordergrund!) der Inszenierung verstärken entsprechend Wagners Intentionen den Gegensatz zwischen Mensch- und Geisterwelt und vergegenwärtigen bis aufs Aeußerste die Atmosphäre, den Hintergrund, vor dem sich das Holländerschicksal abhebt. Die Kostüme sind zeitlos, nirgends drängt sich falsch gewahrte Tradition oder überbetonte tendenziöse Moderne auf. — Gleiches zeigt uns auch die Inszenierung des II. Aktes. Der Raum will nichts als szenische Untermalung der inneren Handlung geben, aber alle von Wagner geforderten Bedingungen sind erfüllt. Wir befinden uns in der einfachen Behausung Dalands, Netze und andere Gegenstände weisen auf dessen Handwerk hin. Das Holländerbild beherrscht die Szene, die Spielmöglichkeiten der Bühne (Treppe, Balken) weisen immer wieder auf das Bild hin. Der Realismus der szenischen Ausstattung wird nicht mehr — wie im Stil der sechziger Jahre — überbetont, sondern dient der szenischen Vision in einfachster und klarster Form. Die Schlußvision wird in d e r Form außerordentlich vergegenwärtigend gelöst, daß das projizierte Holländerschiff am Schluß des Werkes lautlos versinkt, und das „Glührot der aufgehenden Sonne" überstrahlt die Szene.

Die szenischen Lösungen von der Uraufführung bis zur Jetztzeit ergeben die Bestätigung für die Bedeutung der Vision: Wagner wurde so intensiv von ihr erfaßt, daß er sie so genau, lebenswahr und real als möglich dargestellt sehen wollte, die realistische Darstellung ist daher unlösbar mit der Vision, der eigentlichen Spielidee des Werkes, verbunden, diese ebenso mit der Gestaltung der Musik.

3. Kapitel.

Tannhäuser.

„Nichts, was irgend in den Mitteln der Darstellung vorhanden ist, soll auf der Szene nur gedacht oder angedeutet, sondern Alles ausgeführt werden." (Wagner an Liszt I 165.) Diese Aeußerung Wagners anläßlich der Weimarer Aufführung des „Tannhäuser" enthält in einem Satze die Inszenierungsbedingungen des Werkes. Aus der Betrachtung der szenischen Vision hatten wir ersehen, welche Spielidee „ausgeführt" zur Darstellung gebracht werden sollte: das Nebeneinander des Venusberges und der Wartburgwelt. Wir werden erkennen, daß *in der szenischen Verdeutlichung dieser Spielidee* Wagners Hauptsorge bei allen von ihm geleiteten Aufführungen lag.

An zwei hervorragenden Punkten der Inszenierung ist diese Idee zu erkennen. In der Verwandlung der 2. zur 3. Szene des I. Aktes und an der Schlußzene des Werkes, die von Wagner wiederholt überarbeitet worden ist.

Der Schluß der zweiten Szene fordert in 10 Takten die schnellste Verwandlung der Bühne vom Venusberg zum Wartburgtal, Tannhäusers Seele ist immer gleichzeitig von beiden Reichen gebannt, die Bühnendarstellung soll dieses Gespaltensein des Ichs in Blitzesschnelle vergegenwärtigen. Wagners Haupttrachten geht daher dahin, diese Wandlung so schnell als möglich bewerkstelligen zu können: in seiner ausführlichen Schrift „Ueber die Aufführung des Tannhäuser" gibt Wagner genaueste Anweisungen über die technische Ausführung. Danach muß die Szene des Venusberges in der Art konstruiert sein, daß die Spielflächen (Bergvorsprünge) in gleicher Weise für das Wartburgtal ausnützbar sind. Um eine möglichst starke Illusion zu erwirken, läßt Wagner bei dem Gespräch zwischen Tannhäuser und Venus die nun leere Bühne mit „duftig gemalten Schleiern" unkenntlich machen, nur die Liebesgrotte ist sichtbar und beleuchtet. Umso stärker ist der Kontrast zum Wartburgtalbild: „Die große Verwandlung geschieht dann mit einem Male, indem bei plötzlich eintretender Verfinsterung der Bühne die maßive Wolkendekoration zunächst, und schnell darauf die Schleier aufgezogen werden, worauf das sogleich lebhaft hervorbrechende Tageslicht die neue Szene, das Tal, mit heiterster Tageshelle beleuchtet. Die Wirkung dieser Taldekoration ... muß nun so bewältigend frisch, heiter und traulich sein, daß es dem Dichter und Musiker gestattet sein darf, die Zuschauer eine geraume Weile ihrem Eindrucke zu überlassen." (G. S. IX 34.)

Dieses Nebeneinander der Szenenbilder wird durch die Gestalt Tannhäusers verbunden. Entgegen den Ideen der damaligen (und auch heutigen) Regisseure muß Tannhäuser auf der Stelle, auf der er im Venusberg stand, wie angewurzelt stehen bleiben. Mit größter

Energie setzte Wagner die Befolgung gerade dieser Anmerkung überall bei den Aufführungen durch[71].

Wagners Anweisung für die szenische Darstellung der Verwandlung im I. Akt ist von einem so außerordentlich starken Theaterblick diktiert, daß wir diese schon aus rein technischen Gründen von der Uraufführung bis zum heutigen Tage beachtet sehen. An einigen Beispielen sei dies bewiesen. Schon auf den Abbildungen der von Echter illustrierten Tannhäuser-Inszenierung (abgebildet bei Engel S. 140) aus dem Jahre 1865, die ebenfalls, wie die Aufführung des „Fliegenden Holländers", unter Wagners szenischer Leitung (Lachner dirigierte) für König Ludwig II. gegeben wurde, erkennen wir bei dem Vergleich, daß der Grundriß beider Szenenbilder der gleiche ist. Der linke Felsvorsprung, von dem der Hirt herab den Pilgern nachwinkt, wird im Venusberg von dem Muschellager der Venus verdeckt, ein Pfeiler der Bergesgrotte verdeckt das Wartburgversatzstück, auf dem Wege rechts in den Hintergrund des Venusberges hinein erscheinen später die Pilger. Gleiches sehen wir im Jahre 1930 auf den Aufnahmen der Bayreuther Bühnenfestspiele. Die Spielflächen sind in beiden Szenerien die gleichen, die von Siegfried Wagner in den Raum gestellte Brücke findet in beiden Bildern Platz und weitgehende Auswertung.

Die zuerst leicht oberflächlich anmutende Betrachtung dieser regietechnischen Einzelheiten zeigt aber für Wagners Schaffen außerordentlich wichtige Erkenntnisse. Aus seiner visuell-musikalischen Veranlagung entstand eine Bildvision, die in gleicher Weise Grundlage für die musikalisch-szenische Gestaltung des Venusberges und des Wartburgtales wird. Aus den Raumgegensätzen ergeben sich die ideenmäßigen Kontraste erst später, *die szenische Vision des Nebeneinander aber ist die allererste.*

Diese Vision zeigt sich in der schärfsten szenischen Gegenüberstellung fernerhin am deutlichsten am Schluß des Werkes. Bei dem Vergleich der Schlußszene des „Ur-Tannhäuser" (Fassung der Uraufführung am 19. Oktober 1845) und der zweiten Fassung für eine Dresdener Neueinstudierung 1847 sind die Regiebemerkungen besonders beachtenswert. Der Unterschied zwischen beiden Fassungen liegt darin, daß weder Venus noch der Trauerzug mit der Leiche Elisabeths erscheinen. Der Venusberg erglüht bei Tannhäusers Ruf an die Venus, aber erst in der Fassung von 1847 wird „Venus auf einem Lager sichtbar" (für diese Fassung wurden auch erst ihre Worte: „Willkommen ungetreuer Mann!" gedichtet und komponiert). Nach Verschwinden des Zauberspukes zeigten in der Urfassung Fackelschein auf der Wartburg und der Klang des Totenglöckleins den Tod der Elisabeth an, der Abschluß des Werkes ist

71) Vergleiche vor allem Wagners eingehende Erläuterungen in seinen „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld". G. S. II 149.

ähnlich wie der des „Holländers" gestaltet: „Die Sonne geht auf, die ganze Gegend erglüht im feurigsten Morgenrot . . ." (Wiedergabe des Ur-Tannhäuser in den G. S. III 188 ff.) Um nun seiner Vision vom Nebeneinander der beiden Welten den deutlichsten, unmißverständlichsten Ausdruck zu geben, fügt Wagner den von der Wartburg kommenden Trauerzug mit der Leiche Elisabeths ein. Venus und Elisabeth, die Träger der szenischen Idee, erscheinen damit also beide noch einmal im schärfsten Kontraste. Sanftes Morgenrot und der Schein der Fackeln bringen den zauberischen Glanz des Venusberges völlig zum Verlöschen. Tannhäuser ist entsühnt und sinkt an Elisabeths Leiche nieder, im „Ur-Tannhäuser" sollte Tannhäuser allein in Wolframs Armen langsam zur Erde sinken. Wagner selbst nennt diese zweite Fassung von 1847 die „Ausführung der Skizze" der Urfassung. (G. S. IX 24 ff.) Wie sehr es Wagner auf die genaueste Ausführung seiner szenischen Vorschriften ankam, geht ebenfalls wie bei der technischen Erläuterung der ersten Verwandlung aus Wagners Anmerkungen „Ueber die Aufführung des Tannhäuser" hervor, in denen er dem Maschinisten und Dekorationsmaler jede Einzelheit erklärt. Beide Szenen stellen die Vergegenwärtigung der ursprünglichen szenischen Vision dar.

Die übrigen szenischen Vorschriften sind längst nicht in diesem Maße von Wagner betont worden. Bei aller Unbedingtheit in der Forderung nach realistischen, niemals nur andeutenden Darstellungsmitteln müssen wir doch hervorheben, daß es z. B. nicht in Wagners Sinn war, den Festsaal der Wartburg für den II. Akt des „Tannhäuser" zu kopieren, wie dies auf königlichen Wunsch für die Berliner Aufführung des Jahres 1856 (7. Januar) von Gropius durchgeführt wurde. Wagner verlangte äußerste Realistik, besonders auch im Spiel der Ensemblegruppen, aber nicht wiederbelebte Historie. Selbstverständlich mußten sich Theatermaler und Kostümler mit den historischen Begebenheiten vor ihrer eigentlichen Tätigkeit vertraut machen, diese aber nur auf die Bühne zu übertragen, war niemals Wagners Absicht und Forderung. Es kam Wagner bei den Dekoration der Wartburghalle vor allem auf die ausgedehnten Spielmöglichkeiten an, wie es aus dem Szenenbild der Uraufführung hervorgeht. Daher hielt er an dieser, in Frankreich von Déplechin ausgeführten Einrichtung fest und bezeichnet sie in seiner Erläuterungsschrift als vorbildlich. G. S. IX 34/35)[72].

Für unsere stilistische Betrachtung sind weiterhin einige Züge der Inszenierung bedeutsam. So finden wir die Verdeutlichung der

---

72) Ueber die weitere Benutzung dieser Dekoration bei der Münchener Aufführung vergleiche den Aufsatz von Franz Rapp: „Frühe Wagner-Szenerien" in der „Neuen Musik-Zeitung" 49. Jahrgang Heft 19.

Regievorschrift nach Elisabeths Gebet im III. Akt: „Sie geht langsam auf dem Bergwege, auf welchem sie noch lange in der Entfernung gesehen wird, der Wartburg zu", durch einen für Wagners Inszenierungsart typischen Regieeinfall gelöst. Ein in ein entsprechendes Kostüm gekleidetes Kind wurde an Stelle der wirklichen Darstellerin der Elisabeth im Hintergrunde den Bergweg weiter geführt. Diese Regielösung, zu der sich Parallelen bei Wagners Inszenierung des „Lohengrin" und der „Iphigenie in Aulis" finden, ist für Wagners Stil vor der Schweizer Zeit bezeichnend. Wir wissen, daß Wagner diese außerordentlich realistische Bühnenmittel in späteren Inszenierungen (Paris 1861, Wien 1875) hat fallen lassen (Vergl. Cosima Wagner an Johanna Jachmann-Wagner Seite 98.), sie sind aber als Beispiele für Wagners Forderungen an größten Realismus bezeichnend.

Da dieser Realismus aber in der szenischen Vision begründet liegt, denn Wagner sah ja das Nebeneinander seiner Szenen in ihr deutlich mit eigenen Augen, *ist er unlösbar mit dem Werk verbunden.* Nimmt man ihn vom Inszenierungsstil, so zerstört man das Werk und seine Musik völlig. Wie stark Siegfried Wagner der Vision vom fortwährenden Nebeneinander der Szenen Ausdruck zu geben verstand, mag noch aus dem Bericht über einen Regieeinfall Siegfried Wagners hervorgehen: „Wenn Tannhäuser im „Sängerkrieg" zum ersten Male anhebt zu singen, so läuft ein dunkler Schatten über die Szene, als ob die Sonne sich hinter einer Wolke berge. Symbol—und vielleicht nicht besser zu verdeutlichen als durch einen zugleich aufzuckenden rötlichen Schimmer, der an den Venusberg gemahnt und Tannhäusers Gedanken und Gedenken andeutet." (Lebede, Siegfried Wagner als Regisseur, Bayr. Festspielführer 1931 S. 22).

Selbstverständlich — wir fügen diese Betrachtung als besonders bedeutsam ein — ist der von uns genannte realistische Inszenierungsstil, den man deutlicher den Stil der Vergegenwärtigung nennen sollte, niemals als mit dem jeweiligen Zeitstil zusammenfallend (etwa der „Makartzeit") anzusehen. In welchem für unsere Betrachtung bedeutungslosem Maße die eigentlichen geschmacklichen Zeitströmungen sind, möge ein Vergleich zweier beinahe durch eine Zeitspanne von mehr als 50 Jahren getrennter Aufführungen, die aber trotzdem die szenische Vision erfüllen, mit einer dritten, die ohne jedes Beachten der von Wagner und seiner Musik gestellten Forderung ausgeführt ist, zeigen. Man vergleiche das Szenenbild des Wartburgtales der Münchener Aufführung von 1865 (abgebildet bei Engel) mit dem Entwurf zu einer Aufführung des Werkes in Zürich 1932 (s. Abb. IV). Beide sind geschmacklich völlig voneinander verschieden, der Zeitstil ist ein gänzlich anderer. Gemeinsam ist aber das unbedingte Festhalten an Wagners szenischer Vision. Es ist von Be-

deutung, daß — als Beispiel — die Wartburg zu sehen ist, nicht, ob sie links, rechts oder in der Mitte ihren Platz hat, sondern d a ß sie — entsprechend der Vision — sichtbar ist. Die Züricher Aufführung gibt die von Wagner geforderte Frühlingsstimmung auf das Schönste wieder. (Weiden!), Beleuchtung und Dekoration unterstützen diese Stimmung, während graue Vorhänge, Podeste und selbst noch so farbig angeleuchtete Würfel höchstens illusionsstörend sein können. Daß, frei von falsch gewahrter Tradition (diese möchten wir Zeitgeschmack nennen), aus dem unantastbarem Geist der Vision Wagners etwas Sinnvolles und vor allem dabei künstlerisch Einwandfreies entstehen kann, zeigt das Züricher Beispiel.

Ohne jeden Anhalt an die von Wagner geforderte Ausführung der szenischen Vision entstand die Lösung der Inszenierung des Venusberges im Darmstädter Landestheater 1928. (Abbildung im Theater-Museum München). In der Absicht, „sich von dem Stil der Wagnerzeit freizumachen", übertrug man das Werk in die Sachlichkeit, in der weder Wagners auf Vergegenwärtigung dringende Visionen, noch die aus ihnen geschaffene Musik eine von der Bühne entsprechende Ausdeutung finden konnten. Die Außerachtlassung der von Wagner in seinen Regiebemerkungen geforderten Ausführung seiner Vision führt zu Ergebnissen, die mit Wagners Kunst und seiner Musik nichts mehr zu tun haben. Man vergleiche unter diesem Gesichtspunkt noch einmal das Venusbergbild von Echter, die Lösung Bayreuth 1930 (abgebildet bei Bie) und Darmstadt 1928: *der Vergleich zeigt, daß,* bei aller Aenderung in den geschmacklichen und technischen M i t t e l n, *die Vision unangetastet bleiben muß.* Die Betrachtung der von Wagner überlieferten Regiebemerkungen zu den Aufführungen in Weimar (Briefe an Liszt), in Paris 1861, in Wien 1875, deren eingehende Würdigung uns der Rahmen vorliegender Arbeit verbietet, zeigt uns immer wieder die Forderung nach einer niemals andeutenden, sondern bis aufs genaueste vergegenwärtigenden Darstellung.

4. Kapitel.

a) L o h e n g r i n.

In der stilistischen Entwicklung Wagners nimmt der „Lohengrin" eine hervorragende Stellung ein. Seine Bedeutung ist eng mit den Werken der Vergangenheit verknüpft, weist aber in der Art der Vision und ihrer künstlerischen Auswertung schon außerordentlich nahe in die Folgezeit. Die Vision vom Schwanenritter beruhte auf der *Intensität der Empfindung, mit der sich Wagner dem Wesen der tra-*

gischen Erscheinung Lohengrins gleichsetzte. Wagner versuchte nun, dieser Empfindung dramatischen Ausdruck zu verleihen und schlug dazu zwei Wege ein, die vor allem der Vergegenwärtigung dienen sollten. Der erste Weg ist der eines über die Tannhäusergestaltung *hinaus gehenden Realismus,* der sich bis zur Historisierung wandelt; daneben aber gelangt Wagner — beinahe eine neue Technik vorausahnend — zu der Einsicht, daß das eigentliche *Spielproblem* des „Lohengrin" nur aus dem *Gegensatz von Licht und Finsternis zu lösen ist,* wie ja schon die Figur der Ortrud aus diesem Zwang nach szenischer Darstellung entstanden war. Es gilt nun, beide von Wagner gleichzeitig geforderten Ausdrucksmittel bei der Inszenierung zum Ausdruck zu bringen — und d a ß er beide gleichzeitig fordert, ist typisch für diese Phase seiner Entwicklung —.

Wir sind bei der Betrachtung des „Lohengrin" in der besonders günstigen Lage, eigene Skizzen Wagners für die szenische Gestaltung zu besitzen, und können aus ihrer Würdigung, sowie der Betrachtung der auf Grund der Skizzen entstandenen Dekorationspläne Ferdinand Heines deutlich Wagners Absichten erkennen. Daneben haben wir in den Liszt-Briefen eine besonders reiche Tradition über die Lohengrinszene, sowie Mitteilungen über die authentische Aufführung in Wien 1861. Ueber seine Inszenierungsideen berichtet Wagner selbst: „Um die Gestalt des „Lohengrin" ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzuteilen, verfuhr ich mit *noch größerer Treue, als beim Tannhäuser, in der Darstellung der historisch-sagenhaften Momente;* dies bestimmte mich für die szenische Haltung und den sprachlichen Ausdruck." (G. S. I. 129.) Zu diesem Zwecke vertiefte sich Wagner in die „Deutschen Rechtsaltertümer" von Grimm, um genaue kulturhistorische Vorschriften geben zu können (Gl. II. 181), die er in seinen Inszenierungen genau befolgte. So berichtet Glasenapp von der Wiener Aufführung 1861 über die Zweikampfszene: „Beim Zweikampf wurde die Illusion mächtig dadurch erhöht, daß — zugleich mit historischer Treue — ein um die Kämpfenden sich schließender Ring von Reisigen dieselben dem Auge des Zuschauers fast ganz entzogen." (Gl. V. 222.) Als Wagner später die im „Lohengrin" geforderte Ansicht der Burg von Antwerpen in Wirklichkeit sah, war er ärgerlich erstaunt, daß sie nicht — wie im „Lohengrin" — auf Bergeshöhe stand; der Wille nach möglichster Befolgung historischer Bedingungen zeigt sich auch in dieser Tatsache. (Mein Leben III 834.) Diese historischen Mittel der Vergegenwärtigung auf der Szene sind jedoch nur Zutaten zur eigentlichen Inszenierung, die Wagner mit erstaunlicher Klarheit anweist. Das von Bekker veröffentlichte „unbekannte Lohengrin-Szenarium von Richard Wagner" zeigt uns drei Skizzen von Wagners Hand zur Uraufführung, die uns besonderen Aufschluß über die Ausführung der szenischen Vision geben. Diese bestand — nach unseren Ausführungen — in dem Erleben der Ge-

stalt Lohengrins selbst bei seiner Ankunft, dem ersten Erscheinen des Wunders. Wagner kam es darauf an, gleichlaufend mit der Musik, auch auf der Szene eine Steigerung von anfänglicher Beobachtung zu höchstgespannter Erwartung zu geben. *Er richtet daher nach dieser Szene, in der die Vision ausgeführt wird, den Grundriß des Szenenbildes des I. Aktes ein.* Man vergleiche diese Skizze mit den dazu gehörigen — von Bekker in Originalschreibung veröffentlichten — Anmerkungen Wagners zu den für die szenische Ausführung der Ankunft Lohengrins als wichtig bezeichneten Stellen (mit den Buchstaben F und G). Wagner bemerkt zu F: „die Schelde in größerer Entfernung, von links herfließend. Hier gewahrt man Lohengrin zuerst im Kahne ankommend, der notwendigen Täuschung wegen muß hier Lohengrin von einem Kinde, in einem verhältnismäßig kleinen Kahn stehend, dargestellt werden. Erst nach einem kurzen Verschwinden dieses Kindes hinter den Bäumen rechts, kommt der Darsteller des Lohengrins selbst im größeren Nachen (und mit dem größeren Schwane) von rechts her auf der vorderen Schelde zum Vorscheine." Zu Punkt G bemerkt Wagner weiterhin: „Punkt G, von welchem aus das Erscheinen Lohengrins von dem Chore zuerst wahrgenommen wird." Die Vorschriften Wagners, mit dem Brief vom 2. Juli 1850 an Liszt gesandt, weit über die Anmerkungen des Textes und der Partitur hinausgehend, sind für unsere Betrachtung von besonderer Wichtigkeit. Sie ergeben, daß die gesamte *Hinterbühne,* die Landzunge am Scheldeufer bildend, *nur für die Ankunft Lohengrins gedacht ist.* Wir sehen, wie stark die Vision auf die Ausführung einwirkt, umsomehr, wenn wir ihre einzigartige Bedeutung für die weitere Geschichte der „Lohengrin"-Inszenierung einsehen. Ein Entwurf im Theater-Museum München von Emil Preetorius für die Inszenierung der Berliner Staatsoper 1930 zeigt: trotz stilistisch-geschmacklicher Veränderung des Gesamtbildes (zwischen diesem Entwurf und der Uraufführung liegen 80 Jahre!) ist der Grundriß völlig der gleiche geblieben. Die Pfeile auf dem Entwurf bezeichnen die Punkte, an denen Lohengrin sichtbar wird, die von Wagner erlebte und gleichzeitig mit genialem Blick aufgezeichnete Vision findet hier eine moderne, die Vision erfüllende Neugestaltung.

Wagners Phantasie hielt sich an die Formen und Werte der realen Welt. Wir sehen auch darin Wagners eminente Absicht, größte Vergegenwärtigung zu geben. Dieser unbedingte Zwang zur Verdeutlichung seiner Visionen muß als eigentlicher Grundimpuls von Wagners Forderungen nach Realismus in den Bühnenanweisungen gelten. Ihr Nichtbeachten führt sofort zur Entstellung. Abbildung V. stellt den Schauplatz des zweiten Lohengrinaktes in völliger Stilisierung dar. (Bühnenbild: Schenck von Trapp, Inszenierung: Renato Mordo.) Regisseur und Bühnenbildner gehen von jeder Anlehnung an reale Vorstellungen ab und versuchen, eine zeitlose, weder durch Kostüme noch Architektur gebundene Vergegenwärtigung.

Der von Wagner in genialer Weise aus der Vision bedingte vorgeschriebene Kontrast von Tag und Nacht, die mitspielenden Licht- und Naturerscheinungen der Dämmerung und Morgenröte müssen unausgeführt bleiben. Bei verdunkelter Szene wird sich in dieser Inszenierung niemals die Illusion eines in tiefste Nacht getauchten Burghofes einstellen, der unbefangene Betrachter wird dieser Konstruktion von Holzgestellen und Treppen fremd gegenüber stehen. Die Szene ist für die Lohengrinhandlung illusions- und verständnisstörend, der äußere, von Wagner geforderte Rahmen der inneren Handlung — und das soll das Bühnenbild sein — steht den aus der Vision heraus als notwendig geforderten Grundbedingungen hemmend und störend gegenüber. Wie fern alles Geschmacklichen, Zeitbedingten aber die visuellen Grundbedingungen stehen, soll zum Vergleich eine weitere Lösung des II. Aktes von Emil Preetorius Bayreuth 1936 zeigen (s. Abb. VI). In klarer Form, halten sich die Formen des Bühnenbildes an die Vorschriften Wagners. Das Bühnenbild drängt in keiner Weise die den Spielverlauf mitzeichnende Musik zurück, wir haben die Vorstellung eines Burghofes in einer auf Bergeshöhe gelegenen Burg, dem Beleuchter und Regisseur ist in weitem Maße Spielraum gegeben, den äußeren Gegensatz von Tag und Nacht, der ganz aus dem inneren Drama bedingt ist, hier in möglichster Deutlichkeit zu vergegenwärtigen. Von besonderer Bedeutung für den realistischen Stil des Werkes ist es, daß Wagner für den Brautzug genau Länge und Weg angibt (s. Bekker: ein unveröffentlichtes Lohengrinszenarium). Der „Zug der Frauen" illustriert geradezu die Welt Elsas in ihrer Verbundenheit mit dem Diesseitigen. Hier kann sich Wagners Wille nach vergegenwärtigender Realistik in weitem Maße entfalten [73] u. [74]).

Der „Lohengrin" ist in vieler Hinsicht der höchste Punkt der realistisch-vergegenwärtigenden Phase von Wagners Kunst. Die Vision von Lohengrins Ankunft und, daraus bedingt, vom ideenmäßig-szenischen Gegensatz von Lohengrin und Ortrud stellte Wagner so realistisch wie möglich dar. Der Prozeß der Historisierung, den Wagner mit dem Entwurf „Friedrich I" zum äußersten verfolgte, beginnt bereits im Lohengrin, hier aber nur als realisierende Zutat. Daß diese Ideen der Darstellung fest an d i e s e Stufe von Wagners Gestaltungsart gebunden sind, zeigen die neubearbeiteten Szenen der Oper

73) Nach mündlicher Mitteilung von Professor Emil Preetorius verwahrt Haus Wahnfried ein umfangreiches Werk, in das Richard und Cosima Wagner genaue historische Forschungen zum Lohengrin in beschreibender und zeichnerisch nachgebildeter Form eingetragen haben.

74) Wagner fügt diesen prinzipiellen Vorschriften die Bemerkung bei: „Auf der genauen Ausführung dieser Szene nach der obigen Angabe muß bestanden werden, weil ohne dem das Plastische der Handlung unmöglich zu klarem Verständnisse kommen würde."

„Iphigenie in Aulis“ von Gluck, deren Verwirklichung mit denselben Mitteln wie im „Lohengrin“ geschieht.

b) Iphigenie in Aulis.

Bearbeitung der „Iphigenie in Aulis“.

Wie im „Lohengrin“ besteht die Schwierigkeit des Schlusses der „Iphigenie“ in der szenischen Verdeutlichung eines Wunders, d. h. hier wie im „Lohengrin“ in der Sichtbarmachung einer Erscheinung, die nicht aus real faßbaren Bezirken kommt. Wagners Bühnenphantasie, die geistige Grundlage seiner szenischen Visionen, löst diese Aufgabe entsprechend der Lösung des „Lohengrin“ mit den gleichen Mitteln. Das Wunder erscheint erstens in hellstem Glanze (Lohengrin: „Das Aug' vergeht vor solchem Glanz!“), der mit vorausgegangenem tiefsten Dunkel kontrastiert. (Im Lohengrin wird dieser Kontrast dramatisch in der Figur der Ortrud erweitert.) Wiederum dienen fernerhin realistische Mittel zur Hervorhebung der Illusion. (Vgl. das Kind im Tannhäuser und Lohengrin.) Wie bei der Konzipierung des „Lohengrin“ eine gänzlich neue dramatische Idee aus szenischen Gründen entstand, so änderte Wagner auch in der „Iphigenie“ die eigentliche Idee des Dramas um. Die Erklärung „er wolle damit auf Euripides zurückgehen“ ist zumindest nicht die allein gültige. Die Gegenüberstellung der in Betracht kommenden Regiebemerkungen von „Lohengrin“ und „Iphigenie“ zeigt diese Abhängigkeit der Bearbeitung vom vorausgehenden Werke.

Erscheinung der Artemis.

Aus dem dichtesten Finster, welches jetzt die Bühne beherrscht, bricht unmittelbar über dem Altar ein blendend lichter Glanz hervor, in welchem Artemis erscheint.

Vorschrift f. d. Ankunft Lohengrins.

„laßt ihn nur ja durch Kunst so blendend hell wie möglich ausstatten: es müssen einem die Augen vergehen, wenn man auf ihn sieht.“ (an Liszt I 57.)

Das mit dem Glanze kontrastierende Dunkel ist in der „Iphigenie“ von Beginn der letzten Verwandlung des letzten Aufzuges an vorbereitet. Zu diesem Zwecke wird es „im Verlauf der Szene immer trüber, dumpfer Donner und später häufiger wiederholte Blitze.“ Im Verlauf des Aufzuges wird „im Vordergrunde ein Gewitterschleier herabgelassen“, weiterhin noch besonders vor dem Altare ein ähnlicher Schleier zu gleichem Zwecke. Auf dem so erreichten „dichtesten Finster“ läßt sich dann der Kontrast der Erscheinung

des Wunders am besten vergegenwärtigen. Nach dem der auf Seite 35 mit dem „Lohengrin"chor verglichene Chor beendet ist, tritt „unmittelbar hellstes Tageslicht zum Vorschein", die Realität tritt in ihre Rechte wieder ein, die Flotte wird zur Abfahrt nach Troja gerüstet. Wagner unterstreicht das Realistische durch die Vorschrift: „von welchem (Tageslicht) beleuchtet man nun in den klarsten Farben das Ufer und die griechische Flotte erblickt, deren Wimpel seewärts flattern, und auf welcher — durch Kinder als Matrosen — das regste Leben herrscht." Das schon bei Elisabeths Fortgang und Lohengrins Ankunft angewandte Mittel zur Erreichung einer perspektivischen Illusion, nämlich Kinder als weit entfernt wirkende Erwachsene anzunehmen, finden wir auch hier wieder. Es dient dem Vergegenwärtigungswillen Wagners, der sich bis zum „Lohengrin" und damit auch der „Iphigenie" vorwiegend realistischer Ausdrucksmittel bedient. Daß auch der Stil der „Lohengrin"musik in engem Zusammenhang mit dem der Iphigeniebearbeitung steht, sei an einigen Beispielen betont, so vor allem bei den Chören des III. Aktes und in einigen Rezitativen. Im Arioso der Artemis erklingt der Hinweis auf das „ferne Land", wie in der Gralserzählung an. Die szenische Vision des „Lohengrin" erstreckt sich in gedanklicher, regielicher, textlicher und musikalischer Hinsicht auf beide Werke.

Zusammenfassung.

Ausführung in stärkstem Realismus.

Im Lebenswerk Wagners erweisen sich „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" als stilistisch eng zusammengehöriges Ganzes. In ihnen bildet sich stetig anwachsend bis zur Uebersteigerung ein Realismus der Darstellung aus, der die Idee des Musikdramas selbst gefährdet. (Friedrich Barbarossa.) „Wer daher aufmerksam die Bildung der drei hier vorgelegten Dichtungen betrachtet, wird finden, wie ich im „Fliegenden Holländer" in weitesten, vagesten Umrissen das zeichnete, was sich im „Tannhäuser" und endlich im „Lohengrin" mit immer deutlicherer Bestimmtheit zu sicherer Gestaltung brachte. In dem ich mich bei diesem Verfahren immer mehr auf das wirkliche Leben zu beziehen mochte (von uns gesperrt), mußte ich zu einer bestimmten Zeit, und unter bestimmten äußeren Eindrücken endlich selbst wohl soweit kommen, daß sich mir ein dichterischer Stoff, wie der besprochene „Friedrich Rotbart" darbot, für dessen Gestaltung ich dem musikalischen Ausdruck geradewegs hätte entsagen müssen." Die folgenden Worte geben uns nun Wagners Bestätigung für das

Bewußte in der folgenden stilistischen Periode: „Gerade hier aber war es, wo mein bisher unbewußtes (von Wagner gesperrt) Verfahren in seiner künstlerischen Notwendigkeit mir zum *Bewußtsein* kommen mußte." (G. S. I. 148.)

Die szenischen Visionen, die von Wagner bis zum „Lohengrin" vollkommen Besitz ergriffen hatten, und daher in größtmöglichster Vegegenwärtigung, d. h. stärkstem Realismus auf die Bühne projiziert wurden, werden in der Folgezeit von sekundärer Bedeutung. Die Szene wird damit in ungleich größerem Maße nur zum Rahmen für die Darstellung des gefühlsmäßigen Geschehens, der der notwendige Realismus der Bühne untergeordnet wird. Daher müssen diejenigen Bühnenbild- und Szenenformer, die das Wesen der Wagnerszene in einer völligen Befreiung vom Realismus sehen, sich dem Wesen der Schaffensart Wagners entsprechend, vor allem mit den Werken dieser (von uns zu betrachtenden) *zweiten* Periode auseinandersetzen. Ihr genialer Vorkämpfer und gleichzeitig Vollender ist Adolphe Appia, dessen grundlegende Reformideen in einem Zwischenteil von uns behandelt werden sollen, da sie in sich das Wesen einer stilentsprechenden Wagnerinszenierung (der Werke vom „Ring" bis zum „Parsifal") vereinen.

Zwischenteil.

Der stilistische Wandel und die Bedeutung der Inszenierungsreform Adolphe Appias für das Werk Wagners.

Vor der eingehenden Betrachtung der szenischen Ausführung der Werke vom „Ring des Nibelungen" bis zum „Parsifal" sei der stilistische Gegensatz dieser Schaffensperiode Wagners zur vorhergehenden betont. Die szenischen Ausdrucksmittel dienten Wagners außerordentlichem Ausdruckswillen bisher zur deutlichen und größten Vergegenwärtigung. Die erlebten szenischen Visionen zwangen Wagner zu ihrer realsten und greifbarsten Ausführung, Wagner selbst stellte sich mit ihnen dar: (Holländer, Lohengrin entsprechen Wagners Erlebnissen bis zur Identifizierung). Der von uns betrachtete völlige Bruch mit allen Traditionen, Verbindungen und Ideen seiner Zeit ließ Wagner zum „Meister" werden, d. h. Wagner ist in das Stadium bewußten künstlerischen Schaffens eingetreten. Mit dem Bewußtsein zusammen geht die notwendige Fähigkeit, seine Ausdrucksmittel bewußt gebrauchen, sie einer Idee unterordnen zu können. Insofern sind jetzt auch seine *szenischen Visionen nur Bausteine zum Aufbau des Gesamtkunstwerkes*, von dem erst jetzt die Rede sein kann. *Wagner will jetzt nicht mehr eine* szenische

Idee, gedanklich vertieft, darstellen, sondern eine I d e e, *szenisch unterstrichen, Ausdruck verleihen.* Die Szene, früher in stärkstem Maße mit der Handlung verbunden, wird jetzt zum Rahmen, zur Landschaft für die Menschen. Der dramatische Gegensatz ist in den Werken bis zum „Lohengrin" alles andere als menschlich bedingt, im „Holländer" wird uns die dämonische Unruhe des Elementes, im „Tannhäuser" der Gegensatz zweier Welten (Antike- Mittelalter) im „Lohengrin" das Gegenspiel von Licht und Finsternis aus szenischen Visionen heraus in realistisch--vergegenwärtigenden Szenenbildern vorgeführt. Von nun an tritt Wagner das „Rein"-Menschliche" entgegen. Es zu gestalten, ist die Szene nur noch — wenn auch bedeutsam mitspielende Staffage — äußerer Rahmen, eine „stilistische Zutat: Stilisierung". (Pinder.) Diese für die Darstellung bedeutsame Erkenntnis verdanken wir als zum ersten Mal (allerdings unserer Erkenntnis nach fälschlich auf das gesamte Wagnerwerk bezogen) ausgesprochen dem Schweizer Adolphe Appia. Appia knüpft an Chamberlains Begriff vom Idealismus des Wagnerschen Dramas an und meint damit offensichtlich die Darstellung des Ideengehalts der Werke vom „Ring" bis zum „Parsifal". „Darunter" (Appia spricht vom Idealismus des Wagnerschen Dramas) „verstehe ich die charakteristische Tatsache, daß die szenische Handlung, das Schauspiel fürs Auge — dem musikalischen Ausdruck — dem Vater des Dramas — gegenüber im Verhältnis der Allegorie zu ihrer Bedeutung steht. Nicht als ob die Musik gleichsam auf einer Seite, das Schauspiel auf der anderen sich befände; aber wie Wagner selbst es ausspricht: wo die anderen Künste sagen: das bedeutet, sagt die Musik: das ist." (Appia 137.)

Appia erkennt, daß Szene und Darstellung nur dazu da sind, das eigentliche S e i n der Musik auszudeuten und kommt daher auf den Begriff der Symbolik, von Appia begrifflich unrichtig „Allegorie"genannt. [75] Wesentlich an der Theorie seiner Reform ist die Erkenntnis, daß in den Werken vom „Ring" bis zum „Parsifal" die Szene in keiner Weise herrschen darf, wie dies, unterstützt durch den Realismus des Zeitgeschmacks, zu Wagners Lebzeiten der Fall war. Appia's Reform ist daher für die Ausführung der szenischen Visionen der *Meister*werke Wagners von grundsätzlicher Bedeutung, die Unbedingtheit seiner Forderungen erstreckte sich auch auf die Werke bis zum „Lohengrin", und an diesen Szenenentwürfen wird es zuerst deutlich, daß ein letzter, aus Wagners Visionen begründeter

75) Wagner ist immer zuerst von seinem S t o f f ergriffen, dessen innewohnende Idee sich oft ändert und erst spät klar erkenntlich ist (so geht die eigentliche Idee der „Götterdämmerung" durch mehrere Stadien hindurch), das Drama strahlt erst die Idee aus, nützt seine Mittel daher in symbolischer Weise. So wird in Goethes Gesamtwerk der „Werther" Symbol für die Lebensstellung einer Generation, „Pandora" ist die A l l e g o r i e der Vollkommenheit.

Stil der Vergegenwärtigung (wir vermeiden nach Möglichkeit den Begriff des Realismus) unlösbar mit dem Werke verbunden ist. Appia's Wagnerreform ist aber von so überragender Bedeutung, daß wir bei der stilistischen Betrachtung der Inszenierungsaufgaben des jeweiligen Werkes in erster Linie Appia's Entwürfe berücksichtigen müssen.

2. Teil.

5. Kapitel.

Der Ring des Nibelungen.

Die Inszenierungsgeschichte gerade dieses größten Werkes Wagnerscher Kunst weist die Bedeutung des von uns betrachteten Stilwandels auf. Wir zeigten, daß das gewaltige Handlungsgeschehen im engsten Zusammenhang mit der Ausführung der aus Wagners Naturvisionen geforderten Szenenbildern steht, diese also ohne Anlehnung an einen realistischen Stil zu gestalten sind. An Beispielen einzelner Ringszenen soll diese Notwendigkeit aufgewiesen werden.

Wir betrachten zuerst die zweite Rheingoldszene. Die szenische Vorschrift lautet: „(Es wird) ... im Tagesgrauen eine freie Gegend auf Bergeshöhen sichtbar, anfänglich noch in nächtlicher Beleuchtung. — Der heranbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel steht: zwischen diesem burggekrönten Felsgipfel und dem Vordergrunde der Szene ist ein tiefes Tal, durch welches der Rhein fließt, anzunehmen. Zur Seite auf blumigem Grunde liegt Wotan ..."

Schon aus Wagners Vorschriften und Aeußerungen über die Ausführung der Burg Walhall läßt sich Grundlegendes erkennen. Anläßlich der Uraufführung des „Rheingoldes", die wider Wagners eigentlichen Willen am 22. September 1869 am Münchener Hoftheater in Szene ging, sind uns Aeußerungen Wagners gegenüber den Kgl. Hoftheatermalern Christian Jank und Angelo Quaglio berichtet, die deutlich Wagners Absichten nach einer neuen, dem mythischen Inhalt entsprechenden Form zeigen. „Mitte Juli hatten sich die Münchener Dekorationsmaler mit ihren Skizzen eingefunden; gerade die zweite Dekoration, die der Phantasie den weitesten Spielraum ließ, war am schwächsten ausgefallen. Walhall glich einer mittelalterlichen Ritterburg, und er verwies die Herren zur Auffindung eines passenden Motives vielmehr auf landschaftliche Erscheinungen, wie sie in der Naturumgebung der Schweiz, in Gletschern, Gestein und Wolken so unmittelbar sich darböten." (Gl. IV. 297.) Mit anderen Worten, Wagner fordert die von Riesen erbaute Walhall ohne

Anlehnung an irgend eine Stilart, weder antiker noch mittelalterlicher Ausführung, sondern nach einem Naturmotiv gebildet. Hier zeigt sich nun, daß der Zeitstil der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts diesen Bühnenforderungen völlig fremd gegenübersteht. Wagner fordert nicht die Dekoration einer Burg, sondern ganz besonders der Walhallburg, wie sie die Musik in außerordentlicher Wucht malt. Diese aber ist mit realistischen Mitteln nicht zu gestalten, alle derartigen Lösungen wirken viel zu klein und unfertig. Wir können in den Szenerien des „Rheingold" in Bayreuth 1876 und 1896 dieses Streben nach Größe und Monumentalität verfolgen. Besonders eindrucksvoll ist der Vergleich mit dem Dekorationsentwurf zur Bayreuther Inszenierung 1876 von Joseph Hoffmann und dessen Ausführung von Max Brückner. (Abgebildet bei Engel S. 560/561.) Der vorliegende Entwurf zeigt deutlich das Gestaltenwollen einer heroischen Größe, etwa in der Art der Prellerschen Odysseebilder. Die Ausführung bleibt hinter diesen Ideen weit zurück und beschränkt sich auf andeutende Felsformationen im Hintergrund. Die außerordentliche Ausdrucksgewalt findet kein Aequivalent auf der Bühne, „was sie tönt", ist nicht „auf der Bühne zu erschauen". Wir sehen in der Lösung durch Adolphe Appia (abgebildet in: Appia, die Musik und die Inszenierung) den grundsätzlich neuen Versuch einer der Musik entsprechenden Gestaltung. Appia erläutert den Szenenentwurf zur Walhallburg folgendermaßen: „Auf die Leinwand des Hintergrundes sind die ersten Grundschichten Walhalls gemalt. Diese erheben sich zu den Soffitten und verlieren sich in denselben, e h e die Götterburg noch i r g e n d w e l c h e n S t i l zur Schau zu tragen hat. — Sie m u ß in der M i t t e liegen. Zwischen dieser Hintergrundleinwand und dem großen praktikablen Raum des Vordergrundes, auf welchem sich die Handlung abspielt, hat man sich den Rhein zu denken. — Die Erdspalte rechts führt nach Nibelheim; die höhlenartige Vertiefung links ist der Erscheinung Erdas bestimmt." (Appia 275.) Appia sieht mit genialem Blick die Wurzeln der Unzulänglichkeit bisheriger szenischer Lösungen. Die (vorwiegend durch Roller in Wien) errungene plastische Bühnengestaltung nützt Appia zu ungeahnter Wirkung. Das Bühnenbild ist völlig von Walhall beherrscht. In außerordentlicher Monumentalität ragt der Sockel vor uns auf. Die Spielfläche ist in der Ausführung in leuchtend grüner Färbung („blumiger Grund") gehalten, den Szenenzugängen ist Rechnung getragen. Prinzipiell ist mit dem Entwurf Appias die Größe der Wagnerschen Konzeption zum ersten Male erfüllt. Die Walhall ist das steingewordene Symbol des Machtgedankens Wotans („giert ihr Männer nach Macht"), als solcher Wurzel der gesamten Ringtragödie. Die Musik ist ausgedeutet, ihre Symbolhaftigkeit auf der Bühne sichtbar erfüllt.

Von den Ideen Appias wurde eine ganze Generation von Bühnenbildnern — eingestandener- und uneingestandenermaßen — maß-

geblich beeinflußt. Wir können die Transposition dieser Ideen in die neue Lichttechnik der Bühne verfolgen, wodurch sie im eigentlich praktischen Sinne erst nutzbar gemacht werden.
Appia's Forderungen nach einer von allem Realismus gereinigten Stilbühne trugen den Keim in sich, in zu weitgehender Abstraktion aufzugehen. Sehen wir die Definierung des „Nibelungenringes" in der Appia'schen Formulierung, so wird uns dies vor allem deutlich: „Im R i n g ist der innere Vorgang nicht nur viel verwickelterer Natur, sondern er vollzieht sich noch dazu in der Seele eines Gottes; so geht er von jenem Gotte aus und vervielfältigt sich in seinen Geschöpfen. Der episodische Teil erlangt hierdurch eine sehr große Bedeutung und zwingt die dramatische Handlung, sich beträchtlich auszudehnen." (Appia 141.) Appia bezieht alle Szenen des „Ringes" auf die Wotanstragödie, und gibt damit — das zeigt sich ganz besonders in seiner Auffassung des „Tristan", „Parsifal" und der „Meistersinger" — dem philosophischen Gehalt des Werkes zu großen Raum. *Mit anderen Worten, die Ausführung der szenischen Visionen muß durch Appia hinter der Idee zurücktreten.*

Diese ließen sich jedoch mit den realistischen Mitteln der Kulissenbühne unmöglich entsprechend lösen. *Wir werden erkennen, daß erst in der Verbindung der Appia'schen Prinzipien mit der Entwicklung der Raum- und Beleuchtungsmöglichkeiten der Bühne, etwa seit 1920, eine dem Ideal weitgehend nahekommende Lösung gelingt.* Als Beispiel diene das Bühnenbild wiederum der zweiten Rheingoldszene in der Gestaltung von Adolf Linnebach, München 1933. (Modell im Theater-Museum München). Die Walhallburg wird hier durch Projektion auf den Rundhorizont übertragen, sie scheint durch dieses Verfahren in weiter erhabener Entfernung zu sein, und ist trotzdem gänzlich sichtbar und in der Wirkung doch nur T e i l des Gesamteindruckes, während die Gestaltung Appias durch ihre massive Plastik den Bühnenraum ausfüllte. Entgegen der abstrakten Lösung Appia's wird mit den Mitteln der Beleuchtung eine Inszenierungsart von „phantastischer Realität" (nach einer Bezeichnung Otto Ehrhardt's[76]) erreicht. Das plastisch gestaltete Terrain gibt ausgedehnte, unaufdringliche Spielmöglichkeiten, die Naturerscheinung des Gewitters, der Regenbogen, ebenso die Walhallburg selbst aber gewinnen durch Lichtgestaltung ihre Größe, damit auch die notwendige Irrealität zurück. *Den Naturvisionen Wagners wird diese lichttechnische Gestaltung am meisten gerecht, da sie wohl von realen Vorstellungen ausgeht, niemals aber in der Stofflichkeit befangen bleibt.* Durch ihre Fähigkeit zur dauernden Wandlung (Beleuchtung) kann sich die Szene dem jeweiligen Stand der inneren Handlung anpassen, diese dadurch deuten und

76) Vergl. Erhardt, Gedanken zur Wagnerinszenierung in „Neue Musik-Zeitung" 49. Jahrg. Nr. 19.

Symbolkraft erreichen. Wir werden im folgenden eine Lösung Appia's betrachten, die in ihrer hervorragenden Erfüllung der szenischen Vision als vollendet gelten darf.

Abbildung VII zeigt das Bühnenbild des dritten Aufzuges der „Walküre", den Brünnhildenfels, der ebenfalls das Szenenbild zum III. Akt „Siegfried" und Vorspiel der „Götterdämmerung" ist. Wir vergleichen Wagners eingehende Vorschrift mit Appias Ausführung und werden erkennen, daß sämtliche Forderungen Wagners genau befolgt sind: „Auf dem Gipfel eines Felsberges. Rechts begrenzt ein Tannenwald die Szene. Links der Eingang einer Felshöhle, die einen natürlichen Saal bildet: darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei; höhere und niedere Felssteine bilden den Rand vor dem Abhange, der — wie anzunehmen ist — nach dem Hintergrunde zu steil hinabführt. Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturm getrieben, am Felsensaume vorbei." Appia geht von diesen Regiebedingungen sorgsam aus und erweitert sie im Folgenden: „Die Gesamtanlage der Szenerie muß sehr lebendig den Eindruck hervorrufen, daß man sich auf dem G i p f e l eines Berges befindet: würde der vollständige Stamm der Tanne wiedergegeben, so wäre damit jener Eindruck vernichtet; daher darf das Vorhandensein des Baumes nur angedeutet werden." (Appia 276.) Von ganz besonderer Bedeutung für die Szene ist weiterhin die Behandlung des Lichtes, wie sie von Appia hervorgehoben wird. Der Vergleich mit der Inszenierung Bayreuth 1896 (Max Brückner) läßt dies deutlich erkennen. Zwischen beiden Entwürfen liegt nicht ganz ein Jahrzehnt und doch ist ein fundamentaler Unterschied zu bemerken. Die Vorstellung des Felsgipfels wird in der Lösung Appias bis zur vermeintlichen Wirklichkeit gesteigert und doch sind die Mittel nichts weniger als realistisch. Die Visionen des Sturmes, der mit Wotan herankommt, bis zur verklärenden Abendröte, können hier im Zusammenhang mit der Landschaft außerordentlich vergegenwärtigend und symbolhaft zugleich gestaltet werden. Die Einsamkeit des Gottes mit seiner Lieblingstochter, die weltenferne Unberührtheit der seligen Oede läßt die szenische Lösung Appia's in höchstem Maße vor unseren Augen entstehen; der Realismus der Kulissenbühne mit seinen Versatz- und Setzstücken der einzelnen Felsen kann eine solche Verbundenheit von Szene und innerer Handlung unmöglich geben, da er selbst durch seine Stoffülle jede Symbolkraft erschwert. Die Szene von 1896 ist ein in die Wirklichkeit umgesetztes Bild, die Lösung Appias gibt einen Ausschnitt der Welt in größter räumlicher Illusionskraft. Es ist ein Stück Erdoberfläche, allen Elementen preisgegeben, von Stürmen und Feuerwogen umbraust, dabei in jeder Einzelheit (vergleiche die „breitästige Tanne") den Regieanweisungen Wagners entsprechend.

Die geniale Lösung Appia's wirkt in ihrer Vollendung immer weiter nach. So sehen wir die szenische Lösung von Preetorius (Abbildung VIII) wohl im Einzelnen geändert, prinzipiell aber ist Appia unumgangbares Vorbild. Den Eindruck einer „phantastischen Realität" verstärkte die Inszenierung Adolf Linnebachs in München 1933, in dem sie auch den Film für die Walkürenerscheinungen in den Dienst des musikalischen Dramas zwang und dadurch die Vorschrift Wagners („in einem vorbeiziehenden Gewölk bricht Blitzesglanz aus: eine Walküre zu Roß wird in ihm sichtbar: über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger.") genauestens erfüllt. Die Musik wird in ihrer Eigenart dadurch — wie es dem Schaffen Wagners aus seinen Visionen heraus entspricht — sichtbar gemacht[77].

Mit der Gestaltung des III. Aktes der „Walküre" ist uns ebenfalls die Lösung für den III. Akt „Siegfried" und das Vorspiel der „Götterdämmerung" gegeben. Von besonderer Bedeutung für unsere Betrachtung der szenischen Visionen ist die Ausführung des *zweiten* Siegfriedaktes.

Während Wagner in den Naturbildern der übrigen Szenen des „Rheingold" und der „Walküre" seinen Visionen deutbaren, symbolhaften Ausdruck gab, so gestaltete er den zweiten Siegfriedakt — ähnlich wie im „Holländer" und „Tannhäuser", aus einer szenischen Stimmung unmittelbar, er selbst fühlte sich, wie aus dem Brief an die Mutter hervorging, in die Welt Siegfrieds versetzt und sofort erfüllte ihn diese. Es fehlte zur Gestaltung im Symbol die notwendige Entfernung zwischen Objekt und Gestalter und daher greift Wagner wieder zu den szenischen Mitteln der äußersten Vergegenwärtigung, zur Anwendung realistischer Mittel. Diese trotzen, eben aus dem Schaffensakt Wagners heraus, jeder Stilisierung d. h. Veränderung in das Symbolhafte. Vergleichen wir (abgebildet bei Engel S. 565) die szenische Lösung in Bayreuth 1896 und den Entwurf von Emil Preetorius für Berlin 1933/34, (abgebildet in: Das Theater, Jahrg. 1935, S. 89.), so sehen wir, abgesehen selbstverständlich von geschmacklichen und technischen Dingen, die gleiche Lösung. Die Szene wird von der Linde beherrscht, unter der sich — wie es Wagner selbst erlebte — Siegfried ausstreckt und dem „Gesang eines schönen Vogels" lauscht; damit sind also Blätter und Laubwerk vorgeschrieben, die mit realistischen Mitteln gebildet werden müssen; der Blick durch das Waldesdickicht muß mit den perspektivischen Mitteln der Kulissenbühne gelöst werden, denn der neutrale und einer stilisierten Inszenierungsart entgegenkommende Rundhorizont ist durch die Eigenart der Stimmung ausgeschlossen. Das typisch Märchenhafte der Umwelt (Drache, sprechende Vögel) in die „der

77) Wagner versuchte diese Ausführung seiner szenischen Vision bei der Erstaufführung des Werkes in Bayreuth mit Hilfe der laterna magica.

Held, der auszog, das Fürchten zu lernen" gestellt ist, fordert zu seiner Vergegenwärtigung den größten Realismus. Eine szenisch-andeutende Ausführung dieser Szene würde die Musik nicht erfüllen, die ebenfalls nicht andeutend, sondern mit ihren Mitteln das Weben des Waldes, das Flimmern und Spiegeln der Sonnenstrahlen schildert. Stilistisch bedeutsam ist es, wie Wagner hier diese Vision in seine übrigen Szenen des „Siegfried" hineinkomponiert. Diese vorwiegend realistisch zu gestaltende Szene zeigt uns die von Märchen- und Menschenwesen bewohnte Erde, der vorhergehende Akt das Zwischenreich Mimes, der folgende Akt ist wieder mythischen Charakters, Wotan, Erda erscheinen selbst. Es ist aufschlußreich, daß Appia in seinem Werke ausführliche Erläuterungen für die szenische Gestaltung des I. Aktes gibt (Seite 276—77), daß er jedoch im ganzen im „Siegfried" den weitaus größten Teil der alten, von ihm reformierten realistischen Ausdrucksweise bestehen läßt. „Siegfried ist also, durch sein Wesen selber weit mehr „Schauspiel fürs Auge" (szenisches Schauspiel) als die Walküre," (Appia 268.) und an anderer Stelle: „Denn in den beiden ersten Akten des Siegfried gelangt das innere Drama nur sehr indirekt zum Ausdruck: seine Träger -- Wotan — Wanderer — übermittelt es uns einzig durch sein Erscheinen im Hintergrund des szenischen Bildes und seine Gegenwart wird allein um einer sehr fesselnden episodischen Handlung willen ausdrucksvoll." (Appia 272.) Diese lyrische Episode in der zur Auseinandersetzung drängenden Handlung gestaltete eben Wagner genialer Weise mit den Mitteln des Tannhäuser- und Lohengrin-Inszenierungsstils, die szenische Vision wird hier noch einmal von ihm in das Werk eingesetzt, wie sie ist, unbelastet von der eigentlichen Idee des Werkes. Sie soll in ihrer Ausführung szenisches Mittel sein, um die Märchen- und Waldeswelt zu vergegenwärtigen.

Der III. Siegfriedakt, zugleich Szenenbild des III. Aktes der „Walküre" knüpft nun auch äußerlich wieder an die Zusammenhänge des Dramas an und führt diese zum Vorspiel der „Götterdämmerung", deren szenische Bedeutung im Hinblick auf die szenischen Visionen im folgenden betrachtet werden soll, obwohl sie konzeptionell nach „Meistersingern" und „Tristan" entstand. Doch wurde die „Götterdämmerung" zeitlich von uns oben besonders untersucht, sodaß wir sie an dieser Stelle im Zusammenhang mit den übrigen Teilen der Trilogie betrachten wollen. Die „Götterdämmerung" zeigt in ganz außerordentlichem Maße wiederum den bestimmenden Zusammenhang zwischen szenischer Vision und Spielgestaltung. Wir führten oben aus, daß die szenische Vision der „Götterdämmerung" in der großen, weltumfassenden Gebärde der Brünnhilde gesehen war und daher die Ausführung der *dekorativen* Inszenierung von sekundärer Bedeutung sein müsse. Betrachten wir

die einzelnen Szenen, so sehen wir den weitaus größten Teil des Werkes in uns aus den übrigen Teilen des Ringes vertraute Schauplätze verlegt, Vorspiel und der größte Teil des 1. Aktes spielen auf dem Walkürenfels, die Szenen des zweiten und dritten Aktes sind in eine andere Ebene gestellt, sie wirken gegen die Nornen- und Siegfried-Brünnhildszenen getrübt, wie aus gänzlich anderer Perspektive gesehen, die Szenenbilder sind Hintergründe, vor denen sich das Geschehen abspielt; am Schluß des Werkes, in der visionär erschauten Szene, bricht die gebändigte Natur wieder aus und gewinnt ihre Ueberlebensgröße zurück. Appia erkennt diese Zusammenhänge intuitiv, wenn er die Götterdämmerungsszene als vollkommen verschieden von den übrigen Ringszenen ausführt: „... vom Augenblick an, in welchem wir die Götter- und Heroenwelt verlassen, um in die Welt der Willkür der armen Sterblichen zu treten, erscheint Wotan nicht mehr auf der Bühne. Dies Herabsteigen auf eine andere Stufe kann man durch die Art der Inszenierung leicht wiedergeben, nur muß diese Note ziemlich stark betont werden, um jedes Mißverständnis zu vermeiden." ... „Was die Welt der Sterblichen, die Welt der Willkür betrifft, so muß sie als solche auch willkürlich behandelt werden: und da es hierfür nicht genügen würde, das szenische Bild mit unnützen Details zu überladen, muß man vielmehr dessen Prinzip selber verändern." (Appia 267—68.) Appia erkennt dieses Prinzip in dem „Ueberreichtum des Schauspiels", (273) also in der Gewalt der dramatischen Darstellung. Diese ist selbstverständlich gänzlich in den überlebensgroßen Figuren von Brünnhilde und Hagen ausgeprägt, Gunther und Gutrune sind nichts als sichtbar gewordene, aber notwendige Träger der äußeren Handlung, des Täuschungsspiels. Dementsprechend sind auch die Schauplätze opernhaft szenischer Rahmen geworden, sie haben in ihrer Indifferenz nur die Aufgabe, der Handlung Raum zu geben, sind aber ohne jede symbolische Verbundenheit mit ihr. „Die reiche Einbeziehung rein dekorativer Wirkungen — des Sonnenaufganges und der Abenddämmerung auf Brünnhildes Felsen, der sinkenden Nacht und des Tagesgrauens bei Hagens Wacht, des Rheintöchter-Spieles, der Nebellandschaft bei Siegfrieds Tod, des Scheiterhaufens, des überflutenden Rheines, der brennenden Walhall — bezeugt die unmittelbare Herkunft des Szenariums von der Oper." (Bekker 489.) Stilistisch bietet daher die Inszenierung des „Uferraums" (II. Akt) wie des „Wilden Wald- und Felsentals" (III. Akt) kaum Probleme, sie wird mit den jeweiligen Mitteln der Technik entsprechend gelöst. Die außerordentliche Schwierigkeit des Götterdämmerungsschlusses liegt neben manchen technischen Dingen in der notwendigen Sichtbarmachung des Aufeinanderstoßens von Elementarwelt und Menschenwelt. Feuer und Wasser, die in den Dienst der Götterdämmerungsszene gezwungenen Elemente, erlangen, von Brünnhilde ent-

fesselt, ihre Macht und damit ihre Symbolik zurück. Waltrautes und Brünnhildes Vision wird von Wagner in einer den Rahmen der Opernbühne sprengenden Gewalt ausgeführt, die Musik führt sie zu Ende und verbindet sie mit dem Anfang der Triologie.

6. Kapitel.

Tristan und Isolde.

Wir erwähnten oben, in welchem festen Zusammenhang der dramatische Inhalt des „Tristan" mit dem des „Ring des Nibelungen" steht. Darstellerisch genommen sehen wir im „Tristan" die Fortführung von bedeutsamen Inszenierungselementen des Nibelungenstils. *Die szenischen Visionen*, im „Ring" (bis zum III. Siegfriedakt) in großen „Naturbildern symbolisch wirksam gemacht, *erreichen im „Tristan" die durchgeistigtste Stufe einer „Kunst der Uebergänge"*, die technisch zu lösen, jeder Inszenierungszeit zur hervorragenden Aufgabe werden muß.

Wir erkannten, daß Wagner gleichlaufend mit dem inneren Drama von „Tristan und Isolde" eine Handlung der Lichterscheinungen konzipierte und diese die eigentliche Ausführung jener ist. Appia sagt das in treffendster Form: „Das leitende Prinzip für die Inszenierung von Tristan und Isolde besteht also darin, dem Publikum die gleiche Art zu sehen zu verleihen, wie sie den Helden des Dramas zu eigen ist." (Appia 240.) *Mit Hilfe der Szene muß es dem Hörer möglich sein, die Welten des „Tages" und der „Nacht" erschauen und erleben zu können.* Die Inszenierungsgeschichte des Werkes zeigt das Ringen um die dem Werke entsprechendste Ausführung der Wagnerschen Forderungen. Dabei zeigt es sich, daß die besten Bühnenbildner unbewußt die szenischen Visionen erfüllt haben.

Sehr bedeutsam eröffnet das Szenenbild des I. Aktes der Uraufführung am 10. Juni 1865 die Reihe der Inszenierungen. Das Theatermuseum in München verwahrt in seiner Sammlung ein Szenenaquarell von Angelo II Quaglio (1829—1890), das zur Ausführung des I. Aktes als Vorlage diente. In leuchtend hellem Gelb sind die Segel gehalten, ein südlich blauer Himmel blickt hervor, von dem aus den Visionen heraus gestalteten Dämmer des Zeltes ist nichts zu sehen. Die Tageshelle der Bühne macht den von Wagner geforderten Kontrast zur Welt Tristans (Deck des Schiffes) unmög-

lich. Auf Wagners Einspruch[77/78] sehen wir dagegen das Aufführungsbild von Michael Echter (Original im Theater-Museum München) sinnentsprechend verändert. Die Segel wurden im Anschluß daran in grauem Farbton gehalten, schwere düstere Vorhänge trennen das Schiff vom Deck, der szenische Gegensatz der Welten ist dadurch endgültig zum Ausdruck gebracht worden. Appia betont in seiner genialen Einfühlung die Bedeutung dieser trennenden Vorhänge für die innere Handlung: „Die Vorhänge von Isoldens Zelt bilden also im vollen Sinne des Wortes die Trennung zwischen dem S c h a u s p i e l des Außenlebens und dem A u s d r u c k des Innenlebens." (Appia 251.) Die Gliederung der Segel und der Szene ist beibehalten, wir sehen auf dem Aufführungsbild nur eine viel stärkere Konzentration der Linien. Wenn die Ausführung nur d i e s e n, aus den Visionen heraus geforderten Regieanmerkungen entspricht, so hat sie die szenische Aufgabe völlig gelöst. Als Beispiel führen wir die Inszenierung Bayreuth 1927 (Abgebildet in: Bie, R. Wagner Abb. 67) an, die — in gänzlich anderer geschmacklicher Lösung als die Uraufführung — die szenischen Visionen völlig erfüllt. Das Bühnenbild des I. Aktes zeigt das Eindringen des Tages in den von einem drückend-gelben Vorhang abgeschlossenen Zeltraum Isoldes. Ihm gegenüber steht Tristan in vollstem Tagesschein.

Von ganz besonderer Bedeutung ist die Inszenierung des II. Aktes. Hier zeigt sich uns in der Betrachtung der Bühnenprobleme Wagners Werk plötzlich in seinem größten Ausmaße. Aufgabe der Bühne ist es, das Nebeneinander, Beieinander und Gegeneinander zweier metaphysischer Begriffe („Tag und Nacht") symbolhaft darzustellen. Das kann aber nur geschehen, wenn die M i t t e l d e r S z e n e s e l b s t deutendes Symbol werden. Die außerordentliche Schwierigkeit der Ausführung liegt in dieser Symbolik. Diese muß gleichzeitig der realen Welt und der Gewalt der Idealwelt dienstbar sein, sie muß das Gleichgewicht von Stofflichkeit und transzendentaler Auflösung halten, mit den Mitteln des Bühnenwerkes Musik („Nacht") und Bühnenrealität („Tag") in Einklang bringen können.

Als erster erkannte wiederum Appia die einzigartige Bedeutung des Lichtes, dem alles Erscheinungshafte unterworfen werden muß. Appia vergaß jedoch — spätere Betrachtung wird dies ausführen — das Gleichgewicht zwischen Idee und Körper zu halten; in der Abstrahierung von allem Real-Weltlichen, zu Gunsten der alleinigen Herausarbeitung des „Nachtreiches" nahm er der Bühne die Möglichkeit einer gleichwertigen Gegenüberstellung beider Welten.

77/78) Daß Wagner genauestens die ihm von München vorgelegten Entwürfe begutachtete, geht aus den Kostümskizzen von Seitz zur Uraufführung des „Tristan" hervor, die, mit Bemerkungen von Wagners Hand versehen, im Theatermuseum München verwahrt werden.

Die Bühne des zweiten Aktes stellt für den Zuschauer einen Ausschnitt der Welt dar, der weder in hervorragendem Maße von Isolde (wie etwa Isoldes Schiff im I. Akt), noch von Tristan (wie etwa Burg Kareol im III. Akt) beherrscht wird. Auf diesem Stück der Erde (Markes Schloßgarten) sind beide gleich Freunde oder Feinde ihrem Herrn gegenüber. Der Zuschauer sieht diesen Schloßgarten als Tatsache an, die während des ganzen Verlaufes des zweiten Aktes gleichmäßig bestehen bleibt. Einzig für Isolde und dann für Tristan hat die „laue Sommernacht, welche durch den hochstämmigen Park flutet", ihre formale Bedeutung verloren. (Appia 240.) Die Fackel, das Symbol des noch im Bewußtsein Isoldes weilenden Tages, beleuchtet für Isoldes Blick den unermeßlichen Raum, der sie von Tristan fernhält. Für Isolde verliert der Raum seine individuellen Konturen (Schloß), jedoch für die objektive Welt (Zuschauer) bleibt er bestehen. In ihm ereignet sich das innere Drama, dargestellt durch die szenischen Mittel des Lichtes, jedoch ist es nicht möglich, dieses zu abstrahieren und für den Zuschauer allein sichtbar zu machen. Der Versuch Appias, nur das innere Drama sichtbar zu machen, ist daher auf der Bühne nur bedingt möglich. Appia erläutert seinen Entwurf (abgebildet in Appia: Die Musik und die Inszenierung.), der die Bühne zu Beginn des II. Aktes darstellt, folgendermaßen: „Eine große Fackel im Mittelpunkt des Bildes... die Formen, welche den Raum bestimmen und abgrenzen, sind nur verschwommen wahrzunehmen. Die Beschaffenheit des Lichtes gibt die Empfindung von „Freilicht". Ein oder zwei kaum ersichtliche Linien der Dekorationen deuten die Bäume an." (Appia 241.) Wir sehen, die „Welt" soll nur angedeutet werden, obwohl sie — und das ist die Tragik des Dramas — immer gegenwärtig ist und nur von Tristan und Isolde vergessen wird. Die Welt der Erscheinungen aber ist nur real darzustellen, in Formen und Räumen, die uns vertraut sind. Wenn Appia also in seinem Entwurfe Formen von gleichsam idealer Wesensheit (die Idee eines Schlosses, einer Treppe) gibt, und den Raum in Spielflächen aufteilt, die je nach dem Fortschreiten des inneren Dramas genützt werden, so erfüllt er wohl im höchsten, reinsten Maße die Forderungen des inneren Dramas, läßt dieses aber unbegrenzt, obwohl gerade diese Grenzen eine Seite der Welt („ Tageswelt") sind. Die szenischen Visionen der inneren und äußeren Handlung sind nur ausführbar in den Erscheinungen des Lichtes *und* den Regievorschriften Wagners, diese werden also von Appia nur in einem Teile ausgeführt. Es ist das Wesen der symbolischen Tristanszene Wagners, das sie Realität und Idee in einem Gleichnis verbindet, diese essentielle Eigenart Wagnerscher Ausdruckskraft fanden wir im „Rheingold", in der Walküre"; im „Tristan" wird sie aufs äußerste gesteigert. Die außerordentlichen *Schwierigkeiten bestehen im wesentlichen in der Wahrung des Gleichgewichtes der Ausführung der inneren und äußeren Visionen.*

Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet zeigt uns das Aufführungsbild des II. Aktes der Uraufführung von Michael Echter (Original im Theater-Museum München) ein Vorherrschen der Realität, obwohl auch hier durch die Aufstellung dunkler Baumgruppen im Gegensatz zu dem Hintergrunde, der deutlich die Silhouette Brangänes zeigt, den Erscheinungen des Lichtes von Wagner ein denkbar großer Anteil eingeräumt worden ist. Im Gegensatz zu zeitgenössischen anderen Aufführungen des Tristan, etwa der 1874 in Weimar, ist der Burgsöller in geraden, unbetonten Architekturkonturen gegeben, die jedes übermäßige Eindringen in die innere Handlung verhindern.

Eine von Appia sichtlich beeinflußte, jedoch in ihren Konsequenzen mit Wagners Visionen übereinstimmende Inszenierung des II. Aktes zeigt das Bühnenbild Bayreuth 1927 (abgebildet bei Bie, Abb. 70). Wie auf dem Entwurfe Appias sind die Formen der realen Welt aufs Aeußerste konzentriert, nach der Mitte des Raumes zu lösen sie sich in immer zartere Gestaltung auf. Der Hintergrund, von Söhnlein frei sichtbar gelassen, kann die Lichterscheinungen der Nacht vom hellen Abendschein bis zur tiefsten Nacht und wieder bis zum Morgen entsprechend der inneren Handlung deutlich sichtbar machen, die Tageswelt der körperlichen Erscheinungen umgibt ihn wie ein Rahmen. Söhnlein erreicht durch die Annahme eines auf der Höhe liegenden Burggartens den weiten Blick in das Tal, über Wälder hinweg, das Auge wird auch dadurch in eine unendliche Ferne gelenkt. Das Gleichgewicht der inneren und äußeren Handlung ist in der Lösung Söhnleins (Bühnenbildner) und Siegfried Wagners (Regisseur) gewahrt. Wie sich im Drama beide Handlungen gegenüberstehen, finden sie entsprechend in der Inszenierung ihre Gestaltung. Jede Ueberbetonung der „Welt der Nacht" oder der „Tageswelt" ist bewußt vermieden, dagegen jedoch eine Synthese gefunden, die die Entfaltung der Musik und ihre Darstellung im Bilde der Szene im größten Maße ermöglicht. Für die Inszenierung des III. Aktes weisen wir auf die Entwürfe Appia's hin. der in ihnen die szenischen Visionen in ausgeprägtester Form befolgt. Wie kaum jemals in der Wagnerinszenierung finden wir hier ein Verständnis für die auf der Szene dargestellten innerlichen Erlebniskräfte, die mit Hilfe des Lichtes zum Ausdruck gefordert werden. Appia erkennt die Bedeutung der Realität (Burgmauer, Linde) in größerem Maße als noch beispielsweise für die Inszenierung des II. Aktes an, sodaß das Leidensdrama Tristans mit den Mitteln der Bühne in vollem Maße ausgeführt werden kann. „Im dritten Akt trägt dagegen die B e l e u c h t u n g die gesamten Kosten der Inszenierung; die Aufstellung steht einzig und allein in ihrem Dienst, und die Malerei bleibt auf das beschränkt, was ihr von der Aufstellung gestattet wird." (Appia 245.) Weiterhin faßt Appia die Auf-

gaben des dritten Aktes im folgenden zusammen: „Im dritten Akt herrscht die Beleuchtung als allmächtige Königin und bestimmt das übrige szenische Schauspiel. Dunkelheit und Licht haben im Verlaufe des Dramas dieselbe Bedeutung gewonnen wie ein Musikmotiv, das, wenn es einmal festgesetzt ist, und in dem es sich weiter entwickelt, sich ins Unbegrenzte zu entfalten vermag." „Die Beleuchtung ist das einzige Darstellungsmittel, welches d a u e r n d diesen ersehnten Eindruck zu schaffen imstande ist, und dessen Inverwendungtreten im poetisch-musikalischen Text seine unmittelbare Begründung und Berechtigung findet." (Appia 253 bis 254.) Diese wirklich Wagners Visionen erschöpfende Ausführung wirkte in außerordentlichem Maße fort. Aehnlich wie bei der Betrachtung des III. Aktes der „Walküre" finden wir wohl einzelne Abwandlungen dieses prinzipiellen Entwurfes, jedoch kaum eine wirkliche Aenderung.

Wir verfolgten bisher vorwiegend die Aufteilung und Gestaltung des Szenen*raumes*, in seiner Bedeutung für die Ausführung der szenischen Visionen. Dabei entsprach der Raum d a n n am besten dem Werke, wenn er dem symbolisch-deutenden Spiel des Lichtes größte Entfaltungsmöglichkeit gab, selbst aber ebenfalls als Symbol die Welt der Erscheinungen verkörperte. In wie großem Maße darüber hinaus dem Bühnenbildner und Regisseur Möglichkeiten zur weiteren Ausgestaltung gegeben sind, wenn nur die szenischen Visionen ausgeführt werden, sei noch beispielhaft an der Wiener Inszenierung der Jahrhundertwende hervorgehoben, in der Alfred Roller zum ersten Male mit der vorwiegend realistischen Tradition der siebziger und achtziger Jahre brach und in einer *Inszenierung durch Farbensymbolik*, auf den szenischen Visionen Wagners weiter aufbauend, das Drama von „Tristan und Isolde" gestaltete. Paul Stefan berichtet über diese Inszenierung des I. Aktes, die außerordentlich nachgewirkt hat: „Der Ausschnitt eines Schiffes mit einem schützenden Zelte. Halbes Licht, den düsteren, rachesinnenden Schmerz Isoldens gleichsam andeutend. Die Farbendominante ein grelles Orange, scheinbar realistisch ... und doch ideelle Farbe: sie vermittelt dem Auge die Stimmungseinheit dieser wild flackernden, je vom Tode zu höchsten Lebensbewußtsein schwankenden Szene." Der II. Akt zeigt dann: „Schwüle Nacht der Erwartung. Die Farbendominante blaulila. Man beachte: das Komplement zum früheren Orange, wie die nun reifende Vollendung zur Verheißung der Liebe." ... „Ein greller Streif am Himmel — Tag, Verrat, Kaltes Morgenlicht." (Stefan 53/54.) Wenn Wagner von seinem Tristan sagte: „er sähe alles lila, wie ein tiefes violett", so gab er damit das Stichwort für eine solche farbensymbolische Ausgestaltung seiner Visionen. Denn wie „Tristan" das von Wagner selbst als „vollendet" bezeichnete Werk ist, so fordert er ebenfalls im höchsten Maße die genaue Ausführung seiner aus ihm und mit ihm geschaffenen Visionen.

7. Kapitel.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Wir erkannten bei der Betrachtung der Inszenierung der „Ring"-werke und des „Tristan" die von der ersten Schaffensperiode gänzlich abweichende, neue Art der Bühnengestaltung. Diese übernahm den Realismus der ersten drei Werke, wandelte ihn jedoch auf Grund der szenischen Visionen in einen scheinbaren Realismus um, der zum symbolischen Mittel geworden war. Wagner ließ sich nicht mehr von der aus den szenischen Visionen bewegten Gestaltung der Realität beherrschen, sondern gestaltete diese selbst. In höchstem Maße erkannten wir diese Eigenart im „Tristan", im gleichen Maße werden wir diese ebenfalls in der Ausführung auf der Bühne des mit dem „Tristan" am innigsten verwachsenen Dramas erkennen, an den „Meistersingern", ja, in gewisser Hinsicht betrachtet, ist die Trennung in der Gestaltung des inneren und äußeren Dramas in den „Meistersingern" noch schärfer ausgeprägt. Appia formuliert diese Trennung aus intuitiver Erkenntnis: „In den Meistersingern ist das, was auf der Bühne erscheint, gewissermaßen nur ein Vorwand und macht nicht das eigentliche Drama aus. Der Wort-Tondichter zeigt uns den vollständigen und dauernden Sieg einer hochstehenden Individualität über den Egoismus, der sie von allen Seiten, anscheinend unabwendbar, zu überwuchern droht." (Appia 141.) Appia erwähnt dann in weiterem die außerordentliche Ausdehnung der „nebensächlichen Begebenheiten", wie er die reale (äußere) Handlung nennt und möchte in irgend einer Form nur das innere Sachs-Drama gestalten.

Wir erkannten jedoch oben, daß die von Appia im letzten Sinne als entbehrlich angesehene Gestaltung der äußeren Handlung in Wagners Schaffensart begründet liegt. Die Meistersinger-Handlung ist nur real und zwar im direkten Anschluß an Wagners Vorschriften ausführbar, da sie als solche in der „Lohengrin"zeit konzipiert wurde. Wir werden daher im Vergleich der Inszenierungen erkennen, daß die Bewahrung der Tradition in dem Wesen der „Meistersinger"visionen selbst liegt, daß sie ohne Gestaltung in äußerster Vergegenwärtigung ebenso wenig wie „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" denkbar wäre. *Wagner erschaute die Handlung selbst in realistischer Form und fordert diese ebenfalls bei der Ausführung.* Vergleichen wir daher die Aufführungsbilder der Münchener Uraufführung (Theatermus. Münch.) (21. Juni 1868) mit modernen Entwürfen, so sehen wir wohl einen geschmacklichen Unterschied — der nicht zum wenigsten technisch bedingt ist — jedoch in keiner Weise einen solchen prinzipieller Art. Auf diese Weise ent stand gerade für die Meistersinger eine Tradition, die wohl in Einzel-

heiten geändert, niemals im wesentlichen verlassen wurde[79]. Denn abgesehen von der historischen Begrenzung auf das Nürnberg des 16. Jahrhunderts (dies allein wäre kein Grund, eine „zeitlose" Inszenierung zu verhindern, vergleiche „Tannhäuser", „Lohengrin", die alle historisch gebunden sind und doch in zeitlos-unsinniger Weise inszeniert wurden), ist die Szenengestaltung fernerhin doch ebenso wie im „Tristan" mit der inneren Handlung auf das engste verbunden. Denn die Musik fordert in ihren Zwischenspielen für jede Bewegung einen bestimmten, von Wagner plastisch geschauten und auch vorgeschriebenen Raum, der nicht willkürlich zerstört werden kann. Betrachten wir das Szenenbild der Münchener Uraufführung (abgebildet: Die Kunst, 35. Jahrg. 5. 144) des ersten Aktes neben der Lösung von Emil Preetorius für Bayreuth 1933 (vgl. Szenenabb. der Bayr. Bühnenfestsp.), so erkennen wir die gleiche Grundrißführung. Der Bühnenraum wird von den Pfeilern der Seitenschiffe mit Hilfe von Vorhängen vom Hintergrund getrennt und begrenzt, letztere sind mit für den Zeitgeschmack der Uraufführung charakteristischen Bildern und Emblemen verziert. Singstuhl, Gemerk und Anordnung der Meistersitze sind völlig die gleichen. Eine wesentliche Aenderung sehen wir einzig in der viel ausgestalteteren Charakteristik der Personen, deren Kostüme 1933 in bedeutend geringerem Maße ein bestimmtes Zeitkolorit aufweisen, dafür aber ihre Träger kennzeichnen[80]. So ragen aus dem Ensemble der Aufführung von 1933 der Bäckermeister (Kothner), der Stadtschreiber (Beckmesser), Meister Pogner und Sachs auf den ersten Blick erkenntlich hervor, während die Kostümentwürfe der Uraufführung das Zeitgebundene der Tracht betonen[81]. In der Lösung von 1933 sehen wir die aus dem Realismus der Anschauung gestalteten szenischen Visionen Wagners erfüllt, jedoch diese mit in die Sphäre der inneren Handlung symbolhaft einbezogen.

Bei dem Vergleich des Bühnenbildes des zweiten Aktes der „Meistersinger" in der Gestaltung der Uraufführung („Die Kunst", 35. Jahrg, 145) und der Bayreuther Aufführung 1933 (vgl. Szenenabb. der Bayr. Bühnenfestsp.) erkennen wir die Entwicklung der Bühnenbildkunst. Gerade die Prügelszene in dem Szenenbild von 1933 zeigt das Spiel in seiner realsten Auswirkung, die winkligen Gassen und plastisch geschauten vorspringenden Giebel unterstützen das Reale der Meistersingerwelt. Diese gibt ebenfalls die Szenerie

79) Zu diesem Problem der Tradition nimmt in besonderem Bezug auf die „Meistersinger" der sehr aufschlußreiche Aufsatz von Franz Rapp „Tradition im Bühnenbild bei Richard Wagner" Stellung.

80) Die Meistersinger-Symbolik wurde schon in der Inszenierung Bayreuth 1911—12 von Frau Daniela Thode-v. Bülow in den Kostümen beachtet. (Vgl. Bayreuther Festspielführer 1931. 39 ff.)

81) Abgebildet bei Engel: Richard Wagners Leben und Werke im Bilde.

der Uraufführung. Mit den Mitteln der damaligen Bühnentechnik (Kulissen, Soffitten, Hänger) ist sogar eine glückliche Lösung der engen Nürnberger Gasse erreicht worden. Betrachten wir jedoch im Vergleich die Gestaltung von Preetorius, so erkennen wir, wie hier in viel stärkerem Maße die Realität in den Dienst der Symbolik gestellt ist. Der eigentliche Schauplatz, die Szene vor Sachsens Werkstatt und Pogners Haus, ist i n den Rahmen der Stadt hineingestellt, die im sicheren Schutze der alten Nürnberger Burg den Prügellärm über sich ergehen läßt, da sie doch weiß, ernstlich kann nichts Gefährliches geschehen. Dieser Sicherheit, die den das Werk durchziehenden Humor erst ermöglicht, wird durch den plastischen Aufbau, der sich am Bergeshang der Burg dahin ziehenden Stadt sinnfälliger Ausdruck gegeben. Gleichzeitig zeigt uns aber schon das Bühnenbild die kleinbürgerliche Enge an, die in regelvoller Ordnung zur Burg aufblickt, sich aber nicht von der schützenden Beschränktheit frei machen kann und will. War das Szenenbild der Uraufführung im wesentlichen nur realistischer, szenischer Rahmen, so *vermag der moderne Bühnenbildner*, unterstützt von den raumschöpferischen Möglichkeiten der Bühnentechnik (Plastik, Beleuchtung, Projektion) *bei aller faßbaren Realität das innere Drama*, das ja auch die Befreiung aus beschränkter egoistischer Enge zum Siege der Freiheit über das eigene Ich und die Welt des „Wahns" zum Ausdruck bringt, *gleichzeitig mit dem äußeren Drama zur Ausführung zu bringen.*

Dieses sehen wir in bedeutungsvoller Weise auch in der Gegenüberstellung des Szenenbildes zum dritten Akt (Festwiese) der Uraufführung und eines Meistersingerentwurfes von Rochus Gliese 1933. Das Bühnenbild der Uraufführung (von Echter zu Gunsten der Bildwirkung etwas zusammengerückt, vergleiche Modell der Szene im Theatermuseum München, s. Abb. IX) gibt, beschränkt durch den Zwang, die Seiten kulissenartig abschließen zu müssen, vorwiegend den Vordergrund wieder, der, wiederum im Zeitgeschmack, realistisch jede Einzelheit o h n e Beziehung zum Ganzen ausdrückt. Die Bildwirkung der Türme Nürnbergs vervollkommt den Charakter eines „lebenden Bildes". Auf dem modernen Entwurf Glieses (s. Abb. X) sehen wir ebenfalls die aus den szenischen Visionen bedingte realistisch-vergegenwärtigende Ausführung der Guirlanden, Wimpel, Festbuden und Fahnen. Bewußt jedoch verbindet Gliese diese Szene der Festwiese mit einem Stück der Stadtmauer. Nicht mehr i n ihrem Bezirke, sondern außerhalb ihrer notwendigen Enge spielt sich das Geschehen ab. Die frohe Landschaft der Pegnitzaue spielt geradezu mit, das befreite Raumgefühl drückt sich auch sichtbar und vorstellbar aus. So verlegen die Masten der Guirlanden durch ihre schmale Länge und Färbung den Blickpunkt nach oben, sie drücken nicht die Sicht nach unten, wie das Laub- und Schmuckwerk auf

dem Szenenbild der Uraufführung. Sachsens „Erhebung und Sieg" (im Gegensatz und doch in Abhängigkeit zu Tristans Zusammenbrechen) findet ihren äußeren szenischen Ausdruck trotz der größten Wahrung der Realität gerade in ihrer symbolischen Wirkung. Der Vergleich beider Bühnenbildentwürfe zeigt einmal das Szenenbild, das zu einer malerischen Wirkung gestellt ist, im modernen Entwurf ein Stück Erdoberfläche, auf der sich die Befreiung einer Stadt aus beschränkter Enge (räumlich und geistig) erfüllt. So zeigt die Neugestaltung den Weg einer wahren Wagner-Tradition, Wagners Visionen mit den jeweiligen besten technischen Hilfsmitteln zum vollkommensten Ausdruck zu bringen. Diese zeigen in der Ausführung der „Meistersinger" die Aufgabe, den aus der „Lohengrin"-zeit bedingten, im Sinne schärfster, Vergegenwärtigung notwendigen Realismus mit dem inneren (Sachs)-Drama der „Tristan"zeit in Einklang und Zusammenklang zu bringen. Dann wird auch die Einheit von Musik, Darstellung, Bühnenbild von selbst, von innen heraus gewahrt sein. Appia erkannte diesen Gegensatz, dessen Lösung die szenische Aufgabe der „Meistersinger" ist, außerordentlich klar: „So drückt das Drama von der ersten bis zur letzten Note gleichzeitig den Konflikt und den Sieg über ihn aus: den einen durch die materielle Handlung" (in unserer Bezeichnung: das Realistische des Meistersingerstils) „welche zu der Gewalt von Klangwirkung, welche sie hervorruft, in vollem Widerspruche steht, den anderen einzig durch jene Gewalt der Töne selbst." (Appia 142.)

Zusammenfassung:

Die stilistische Bedeutung der Werke „Ring", „Tristan", „Meistersinger".

Bevor wir uns der Inszenierungsbetrachtung von Wagners letztem Werke zuwenden, seien noch einmal die gänzlich neuen Darstellungsmittel der mit „Rheingold" beginnenden Schaffensperiode hervorgehoben. Bei aller Unterschiedlichkeit im einzelnen sind die Werke „Fliegender Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" mit den technischen Mitteln der Zeit darstellbar. Trotz aller Verstöße gegen Einzelheiten der Inszenierung war Wagner im Gesamteindruck mit der Szenenausstattung zufrieden, wenn nur die aus den szenischen Visionen geforderten Regie- und Darstellungsangaben erfüllt wurden. Erst mit der Konzeption des „Rheingoldes" und der weiteren textlichen Ausführungen des Ringes erkennt Wagner, daß die Aufführung des „Ringes" mit den Mitteln der Bühne seiner Zeit unmöglich ist. Die Idee des Festspielhauses taucht daher gleichzeitig

mit dem Ringwerke auf. Mit beispielloser Energie setzte Wagner in der Folgezeit die Errichtung des Festspielhauses durch, das einzig zur Aufführung des „Ring des Nibelungen" gebaut wurde. Die Aufführung der gewaltigen Trilogie war in musikalischer und darstellerischer Hinsicht außerordentlich zufriedenstellend, nur der szenisch-malerische Teil des Gesamtkunstwerkes entsprach in keiner Weise seinen Visionen. Die Hoffmann'schen Entwürfe, die Wagner, in höchstem Grade befriedigt und „freudig überrascht" hatten[82], entsprachen in ihrer an Preller gemahnenden Idealität Wagners Vorstellungen am meisten. Doch die technische Ausführung belastete diese rein malerisch entworfene Gestaltung in solchem Maße, daß die Unzulänglichkeiten der Materie jedes Einverständnis Wagners daran verdarben. Glasenapp berichtet, daß Wagner noch geraume Zeit nach den Festspielen von 1876, als er mit seinem englischen Freunde Dannreuther durch das Festspielhaus ging, an die szenische Darstellung des „Ringes" nur mit Widerwillen dachte: „Die Kostüme hingegen, die ausliegenden photographischen Fixierungen der in den Hauptpunkten so unzulänglichen szenischen Erscheinung erregten sichtlich seinen Widerwillen dagegen, sich ferner noch mit dem Ring zu befassen." (Gl. V 372.) Sein Streben nach symbolischer Einfachheit und — wenn man will — Monumentalität finden wir in mannigfachen Zügen überliefert. So erregten die Kostümentwürfe von Doepler Wagners Unzufriedenheit durch „Ueberladung mit archäologischen Details" (Gl. V 265), so lehnte er jede Gestaltung der Kostüme etwa in der Art der Maler Cornelius und Schnorr ab, als ihm deren Darstellung des „mittelalterlichen Nibelungenliedes" vorgelegt wurden[83]. Wir sehen aus diesem Streben nach stilisierter, auf das Wesentliche konzentrierter szenischer Gestaltung Wagners Inszenierungswillen, der, entsprechend seinen Visionen, die realistische Darstellung dem gedanklichen Prinzipe in symbolischer Art unterordnen wollte. Zu Wagners Lebzeiten ist diese ihm vorschwebende Erfüllung der Visionen nicht gestaltet worden, erst Adolphe Appia — wie wir sahen — gab die Grundlage für eine der Dichtung und Musik adäquate szenische Gestaltung des „Ringes".

In diesem Zusammenhang müssen wir der Verwirklichung einer häufig vertretenen Anschauung nachgehen, die den Schweizer Maler Arnold Böcklin als gegebenen Bühnenbildner für Wagners Werke ansieht. Diese Möglichkeit ist nur aus dem Grunde erwähnenswert, weil Wagner zeitweise selbst an sie gedacht hat, ohne auch nur ernste Versuche zu ihrer Realisierung gemacht zu haben. Das einzige authentische Zeugnis einer Aufforderung an Böcklin ist ein Brief von der Hand Cosima Wagners (abgedruckt ohne Datierung in der „Allgemeinen Musikzeitung" vom 13. Oktober 1910), wie deren zahl-

82) Vergl. Richard Wagner Briefe an E. Heckel 71/72, zit. Gl. V. 117.

83) Vergl. Brief an E. Doepler vom 17. 12. 1874, Bayreuther Briefe 187/188.

reiche an viele Künstler der Zeit ergingen. Alle von Böcklins Sohn Carlo überlieferten anekdotischen Berichte über die Unterredung zwischen Wagner und Böcklin im Juli 1880 in Neapel sind so äußerlich und unglaubwürdig, daß wir Glasenapps berechtigte Skepsis nur verstehen können[84]. Bei einer stilistisch ästhetischen Untersuchung der Gesamtwerke beider Meister ergibt sich ohne Zweifel außerordentlich viel Entsprechendes, wie dies Niemann in seiner Studie aufweist, wenn er beide Künstler als „dionysisch" im Sinne Nietzsches bezeichnet[85]. Die Schwierigkeit, einen bildenden Künstler (Maler oder Bildhauer) zur Gestaltung des Bühnenbildes heranzuziehen, liegt jedoch in der Tatsache begründet, daß dieses in jedem Falle veränderlich, d. h. dreidimensional auch die Wirkung der Zeit neben der des Raumes zum Ausdruck bringen muß. Daher ist für das Gesamtkunstwerk Wagners die geniale Lösung z. B. Appias viel bedeutsamer als jede noch so gelungene einmalige Bildwirkung im Sinne der Kunst Böcklins.

Zum künstlerischen Bannkreise des „Ringes" gehören „Tristan" und „Meistersinger". In beiden hat die Realität der szenischen Darstellung eine bedeutende Aufgabe. Sie muß in *beiden* Dramen zur Gestaltung gelangen, da ihre Eigenart zur Idee der Werke gehört. Tristan und Isolde gehen an der „Welt" zu Grunde, eben, w e i l diese Welt der Körperhaftigkeit überall trennend vor das Reich der „Nacht" tritt; diese Idee ist szenisch nur symbolhaft zu lösen, die Mittel der Szene müssen im realen Gegensatz zur Musik, der Sprache des „Nachtreiches" stehen[86]. Die reale Gestaltung der Szene ist symbolisch für die Welt des Tages. — In den „Meistersingern" hat die reale Welt eine noch bedeutungsvollere Aufgabe. Sie zeigt uns auch hier die Welt der Beschränktheit in des Lebens „Wahn", von dem sich selbst der Träger des inneren Dramas, Hans Sachs, erst befreien muß. Doch ist hier zur Welt der Erscheinungen ein ganz anderer Standpunkt eingenommen, die Realität wird *bewußt bejaht, und ebenso gestaltet*, im Gegensatz zu den Frühwerken, in denen

84) „Auch Wagner selbst soll — immer nach demselben Gewährsmann — mit Böcklin über eben dieselben „Dekorationen" zu „Parsifal" verhandelt und dabei u. a. von ihm verlangt haben: er solle dabei Pflanzen auf Gipfeln malen, wo sie — in solcher Höhenlage — niemals vorzukommen pflegen. „Und man weiß, wie fern einem A. B. solche Natursünden lagen!" Welche Pflanzen, welche Gipfel, welche Höhenlagen mögen damit gemeint gewesen sein? Das bleibt inzwischen für jeden Kenner, ja für jeden überhaupt Nachdenkenden — ein ungelöstes R ä t s e l — Klingsors Garten liegt doch in keiner Eis- und Schneeregion, so wenig als der Gralstempel!" (Gl. VI. 376—78.)

85) Vgl. G. Niemann, Wagner und Böcklin.

86) Unter diesem Gesichtspunkt betrachte man im zweiten Akt die Nachtszenen im Gegensatz zur Szene des Auftritts von König Marke; ebenso die relative, thematische Einfachheit der Musik des dritten Aktes gegenüber den Szenen des zweiten Aktes.

Wagner der Welt der Erscheinungen s o w i e e r s i e s a h auf der Bühne Ausdruck verlieh. Ebenso wie der „Meistersinger"entwurf aus der „Lohengrin"zeit nun wohl äußerlich aufgenommen wird, jedoch bewußt nur äußerer Rahmen für die innere Handlung ist, so ist auch die (scheinbare) Realität der „Meistersinger"szene nur als symbolischer Gegensatz gestaltet, deren außerordentliche Berechtigung für die Bühne jetzt mit dem Werke wieder erobert ist. In gleichem Maße werden von den „Meistersingern" ab die alten Formen der Oper (Chor, Arie, Lied, Duett, Terzett etc.) wieder aufgenommen, nun aber bewußt in den Zusammenhang des Musikdramas hineingestaltet.

„Götterdämmerung" weist die Züge der großen Oper auf, im „Parsifal" gestaltet Wagner nun mit Hilfe aller seiner szenischen Mittel sein letztes „Meister"-Werk.

8. Kapitel.

P a r s i f a l.

Wir führten oben aus, daß Szene und Ideengehalt des „Parsifal" vor Wagners geistigem Auge in zwei szenischen Visionen mit ganz besonderer Klarheit standen, und haben zu untersuchen, in welchem Maße die Ausführung den Visionen gerecht werden muß. Wir erkannten, daß Wagner in der Vision der Karfreitagsaue das eigentliche Wesen der Natur erschaut und dieser in der Figur der Kundry stärksten dramatischen Ausdruck verliehen hatte. Aehnlich wie bei der Konzeption der Ortrud-Figur konnten Wagners frühere dichterische Vorbilder kaum den Anstoß geben, somit sind Ortrud und Kundry die ureigensten Gestalten Wagnerscher Phantasie. In Kundry verkörpert sich die Natur in allen ihren Bereichen. Zur Gestaltung des Gegenreiches der Naturwelt griff Wagner auf die seit langen in ihm ruhende, in frühester Jugend empfangene Vision zurück. Wie aus Wolzogens Bericht hervorging, hatte sich das selbsterfahrene Erlebnis der Feier des Abendmahles mit der visuell-musikalischen Vision der drei schwebenden Chöre verbunden; diese Erlebnisvision übertrug Wagner in das ihm von Wolfram vorgezeichnete Bild vom Gralstempel. So konnten wir zeigen, verstärkt durch Hinweise auf die musikalische Analyse, daß sich das Wesen der „Parsifal"szene aus dem gegensätzlichen Nebeneinander von Natur und Gralstempel (als etwas von Menschen Festgefügtem) zusammensetzt[87]. Dieses Nebeneinander wird im Verlauf der Handlung aus

87) Pfitzner deutet diesen Gegensatz höchst künstlerisch als Dualismus von Natur und Kunst, wenn er das Wesen des Grals mit den Worten deutet: „Können wir in ihm nicht auch die K u n s t erblicken?" (Pfitzner Ges.S. I 184.)

gegensätzlicher Spannung (Natur-Askese) zu vollendetster Harmonie gewandelt (Kundry findet Einlaß in den Gralstempel). Wir müssen daher diejenige szenische Lösung als Erfüllung der Visionen erkennen, die den Gegensatz von Natur und Gralstempel am deutlichsten zum Ausdruck bringt.

Wir beginnen mit unserer Betrachtung bei der Inszenierung der Uraufführung vom 26. Juli 1882. Aus Wagners Vorschriften geht immer wieder mit außerordentlicher Deutlichkeit der Inszenierungswille im Sinne der Visionen hervor. Dies zeigt sich vor allem in den besonders ausgeführten Naturanmerkungen für die szenische Darstellung: „Erster Aufzug ... Wald, schattig und ernst, doch nicht düster. Felsiger Boden. Eine Lichtung in der Mitte ... Der Mitte des Hintergrundes zu senkt sich der Boden zu einem tiefergelegenen Waldsee hinab. Tagesanbruch." Diese Bedingungen sehen wir durch Aeußerungen an die Bühnenmaler der Uraufführung, Gebrüder Brückner, ergänzt. Zu ihrem Entwurf des ersten Aktes fordert der Meister: „Werteste Freunde, an dem Walde (I. Akt) werden Sie noch zu tun bekommen. — Mehr Grün und Laub; er ist zu trocken. Der See muß heller hervorgehoben werden." (R. Wagner an seine Künstler 348.) Wagner fordert damit von den Mitteln der damaligen Inszenierungskunst, die vorwiegend auf die Dekorationsmalerei angewiesen war, eine besondere Betonung des naturhaften Charakters des ersten Aufzuges. (Abgebildet bei Engel, S. 643.) In das dichte Waldesdunkel leuchtet die blaue Fläche des Sees hinein, die unbestimmte Weite des Gralswaldes ist durch die Anordnung der Baumkulissen und -Soffitten gegeben. Das Prinzipielle des von Wagner enthusiastisch als „wundervoll" bezeichneten Entwurfes der Uraufführung[88] ist die von ihm erweckte Illusion einer Waldesszene in freier, ungebändigter Natur. Da die Theatertechnik der achtziger Jahre noch nicht über die Mittel einer bis aufs Aeußerste nüancierbaren Beleuchtung verfügte, war Wagner auf die entsprechende Malerei angewiesen. Das Bild des Gralswaldes sollte aber auf jeden Fall den G e g e n s a t z zum folgenden Bilde darstellen.

Demgegenüber steht die Ansicht Adolphe Appia's für die Inszenierung des ersten Aktes: „Im heiligen Wald muß für das Auge des Zuschauers eine architektonische Vorbereitung für den Gralstempel sein. Schon am Anfang des ersten Aktes hört man die Gralsposaunen, deren Töne ganz frei durch den Wald klingen müssen." („Szene" Kunstblatt 1—7.) Diese Aeußerung Appias ist nur bedingt richtig. Wagners szenische Forderung schreibt nichts von einer Waldszene vor, diese soll erst durch das szenische Mittel der Wandeldekoration

88) Vergleiche die Depesche an die Gebrüder Brückner: „Ihre Arbeiten sind wundervoll, nehmen Sie meinen herzlichen Dank; bald sei alles zu Ihrem Ruhme vollendet!" (Gl. VI 607). Ferner „soeben gesehen, bravo, bravissimo (Hohberger 90.)

geschehen. Diese hat die Aufgabe, vor das Auge des Zuschauers eine gleitende Zwischenwelt zu stellen, in der sich die gegensätzlichen Welten (Gralswelt und Natur) vermischen. Daher hieße es, das Wesen der Wagnerschen Visionen gänzlich verkennen, wenn diese nur als panoramenhafter Szeneneffekt aufzufassen wären: „In diesem Interesse hatte die Vorüberführung einer wandelnden Szene durchaus nicht als, wenn auch noch so künstlerisch ausgeführter, dekorativ-malerischer Effekt zu wirken, sondern unter der Einwirkung der die Verwandlung begleitenden Musik, sollten wir, wie in träumerischer Entrückung, eben nur unmerklich die „pfadlosen" Wege zur Gralsburg geleitet werden, womit zugleich die sagenhafte Unauffindbarkeit derselben für Unberufene in das Gebiet der dramatischen Vorstellung bezogen war." (G. S. II 376.) *Die Wandeldekoration dient als dramaturgisch-symbolisches Mittel*, um den Unterschied von Naturwelt und Grals-(versteinerter Kultur-)welt zu geben. In langsamer Wandlung „verschwindet der Wald; in Felsenwänden öffnet sich ein Tor, welches nun die beiden einschließt; dann wieder werden sie in aufsteigenden Gängen sichtbar, welche sie zu durchschreiten scheinen." Die Ausführung der von Wagner bis aufs letzte genau angegebenen Wandeldekoration für Bayreuth 1882 zeigt uns dieses scheinbar unbestimmbare Nebeneinander von Wald- und Mauerformationen, dem Zuschauer soll der eigentliche Gegensatz beider Welten durch das Einschieben dieser Zwischenwelt deutlichst vor Augen gestellt werden. Nacheinander wird dem Zuschauer, im höchsten Maße der Z e i t k u n s t M u s i k entsprechend, der Uebergang vorgeführt. Die Wandeldekoration ist der äußerste sinnfälligste Ausdruck für Wagners Gestaltungswillen: Optisches in Akustisches umzugießen. Eine Ausführung der Wandeldekoration ist daher als Erfüllung der aus der szenischen Vision geborenen Idee außerordentlich wichtig[89]. Diese dient als symbolisches Verbindungsglied zwischen der Szene in freier Natur und der Szene im Gralstempel.

Die Vision zur Gestaltung des Gralstempels ist uns als Anhaltspunkt zur Ausführung besonders beachtenswert. Wagner beachtet in seinen szenischen Vorschriften in keiner Weise fremde literarische Vorbilder (etwa die Schilderung Albrecht v. Scharffenbergs oder Wolframs); neben dem Bühnenraum für das Gralsopfer selbst schreibt Wagner seiner musikalisch-szenischen Vision gemäß nur die Kuppel genau vor, in der die Aufstellung der Chorgruppen Platz finden soll. Seine szenische Vorstellung von dem Gralstempel fand Wagner — wie aus folgenden Aeußerungen hervorgeht — in ihn gänzlich überraschender Weise im Dome von Siena erfüllt. Ueber Vorbild und Ausführung auf der Bühne berichtet Wagner in dem

89) Vergleiche über das szenische Problem der Wandeldekoration: E. L. Stahl: Zur szenischen Dramaturgie des Parsifal.
Kranich: Das Problem der offenen Verwandlungen bei Richard Wagner.

„Rückblick auf die Bühnenaufführung des Bühnenweihfestspiel": „waren wir durchaus beflissen, dem idealen Gralstempel die höchste feierliche Würde zu geben, und konnten wir das Vorbild hierfür nur den edelsten Denkmälern der christlichen Baukunst entnehmen, so lag es uns wiederum daran, die Pracht dieses Gehäuses eines göttlichsten Heiligtums keineswegs auf die Tracht der Gralsritter selbst übertragen zu wissen..." (G. S. II 376.) Ueber das Vorbild eines Denkmals der christlichen Baukunst berichtet Glasenapp bei der Erwähnung von Wagners Aufenthalt in Siena während der Komposition des Parsifals: „Mehr als alles aber sprach zu ihm die Weihe des Domes. Das Innere des erhabenen Baues mit seiner ernsten ungeheuren Kuppel versetzte ihn gleich beim allerersten Betreten in eine förmliche Entzückung: bis zu Tränen hingerissen, erklärte er, es sei der größte Eindruck, den er je von einem Gebäude gehabt." (Gl. VI 383.) Wagner sandte den befreundeten Maler Joukowsky, den späteren Bühnenbildner des „Parsifal" in den Dom, um dessen Inneres als Vorbild für den Gralstempel zu bewahren. Bei der Betrachtung des Domes und der nach ihm entworfenen Bühnenbilder fällt uns die genaue Beachtung der Domkuppel auf, die von besonderer Eigenart ist. Sie erhebt sich über sechseckigem Grundriß[90]. Sicherlich wurde Wagner durch ihren Anblick zur besonderen Betonung der Licht- und Klangwirkungen aus der Kuppel im Gralstempel angeregt, obwohl die Chöre aus den verschiedenen Höhen schon im Entwurf feststanden. (Entwürfe 182.) Die Abbildung des Bühnenbildes (abgebildet bei Engel, S. 645) zeigt die Dekoration des Gralstempels in genauer Anlehnung an das Vorbild des Sieneser Domes. Unter der ebenfalls auf sechseckigem Grundriß sich erhebenden Kuppel vollzieht sich die Handlung, durch die Beachtung des italienisch-frühgotischen Stils wird dem Raumeindruck trotz aller Festigkeit im Grundriß eine außerordentliche Betonung des Konstruktiven beigegeben, der in stärkstem Gegensatz zur Landschaft des ersten und dritten Aktes steht. Dabei ist die Anordnung der Pfeiler, Säulen und Bögen so klar, daß sie in keiner Weise die Aufmerksamkeit des Zuschauers beeinträchtigt oder durch zu stark vorwaltende architektonische Gewichtigkeit der Musik entgegensteht, wie dies in der Inszenierung Bayreuth 1934 durch Alfred Roller befremdend hervortrat. Die meisten Gestaltungen des Gralstempels schlossen sich (in nur einiger durch die Technik begründeter Aenderungen) an das Bayreuther Vorbild von 1882 an, so die Bühnenbilder des Gralstempels von Pasetti-München, Rottonara-Wien, da die aus den Visionen heraus geforderte Gestaltung des Gralstempels in Bayreuth 1882 unter des Meisters Auge bis aufs letzte erfüllt war. Die Gralshandlung selbst, die Feier des Liebesmahles, hatte Wagner aus

90) Abbildungen des Domes zu Siena: Clasen: Baukunst des Mittelalters 140, 144.

seinem von uns oben erwähnten außerordentlichen Jugendeindruck schon im Oratorium „Das Liebesmahl der Apostel" vordeutend gestaltet, aber erst im Gralstempel fand diese ihre Verklärung in das Rein-Menschliche, ohne absichtliche Betonung des christlichen Charakters. Die erlebte szenische Stimmung findet in den sphärenhaften Chören aus der Höhe während des Gralswunders ihren Ausdruck, für das „um den Altar wandeln" vor Beginn der Gralsfeier nimmt Wagner das Glockenthema als Schreitemotiv, dessen rhythmischer Befolgung auf der Szene Wagners besondere Sorgfalt galt. Szenische Vision und Erlebnis fordern somit ihre Gestaltung auf der Bühne.

Von besonderer Bedeutung für unsere Betrachtung ist es, daß Wagner für die szenische Ausführung des zweiten Aktes ganz auf die Szenengestaltung aus früheren Werken angewiesen war, die eigentlichen Parsifalvisionen erstreckten sich lediglich auf die Szene der Karfreitagsaue und die Gralsszenen. Bekker erkennt diese Neugestaltung alter Motive deutlich, wenn er vom zweiten Akt sagt: „Der zweite Akt ist die Zusammenfassung aller Armida-Ideen, die Wagner seit jeher beschäftigten und, vom Dresdener „Tannhäuser", über „Tristan", den „Venusberg" (Pariser Tannhäuser) und den dritten „Siegfried"akt in die verschiedenartigsten Handlungsmotive eingesponnen, hier ihre letzte erfüllende Form finden." (Bekker, Leben im Werke, 562.) Wagner gestaltete diese Erfüllung letzter, in ihm lebender Vorstellungen in einer Szene von überreifer, tropischer Natur, in Klingsors Zaubergarten.

Gedanklich wie szenisch bildet die Ausführung des zweiten Aktes den Gegenpol zur Gralswelt. Hier zeigt sich die in der Vision am Karfreitag so überaus klar und einfach erschaute Naturwelt in hypertropher, übermäßiger Pracht. Auffallend ist es, daß Wagners Anforderungen nur auf die Darstellung der Natur hinausgehen; alles ihm etwa aus Wolframs Beschreibung des Zauberschlosses der schönen Orgeluse Vorschwebende an zauberhaftem Detail läßt Wagner fort. So fordert Wagner von den Blumenmädchen, den sichtbar gewordenen Blumengeistern, eine „ideale Natürlichkeit." (Gl. VI 609.) Sie sollen, wie auch die Dekoration, das Wesen tropischer Blumen zeigen: „Diese (die Blumenmädchen-)Kostüme mußten in Uebereinstimmung mit dem Zaubergarten Klingsors selbst erfunden werden, und nach vielen Versuchen mußte es uns erst geglückt erscheinen, des richtigen Motives für diese, der realen Erfahrung unauffindbare Blumenmächtigkeit uns zu versichern, welche uns die Erscheinung lebender weiblicher Wesen ermöglichen sollte, die dieser zaubergewaltigen Flora wiederum wie natürlich entwachsen zu sein schienen. Mit zweien jener Blumenkelche, welche in üppiger Größe den Garten schmückten, hatten wir das Gewand des Zaubermädchens hergestellt...." (G. S. II 375.) Wagner will mit dem Zaubergarten den höchsten Ausdruck der freien, ungehemmten Na-

tur geben, die, im Stadium der Ueberreife, vor ihrem Ende steht. Um diese s c h e i n b a r e Macht und Stärke der Natur darstellen zu können (denn es ist der Dichtung nach eine „trügende Pracht"), bedient sich Wagner der äußersten szenischen Vergegenwärtigung. Die Bühnenstofflichkeit, *die Bühnenrealität als solche wird* — ähnlich der Gestaltung im zweiten Siegfriedakt — *symbolhaft eingesetzt:* Nicht der Bühnen*raum* ist symbolhaft, sondern die vorgetäuschte illusionistische Bühnen*realität.* (Vergl. etwa als entschiedensten Gegensatz die Szene des dritten Aktes „Walküre", in der der Szenenraum erst durch die Beleuchtung, den Symbolträger der inneren Handlung, symbolhaft wird.) Demensprechend finden wir, biographisch-persönlich gesehen, Wagners innerste Anteilnahme an der Szene als solche; er stellt sich sozusagen in die Bühnenrealität der Szene hinein und erlebt sie noch gesteigerter als in den frühen Werken und im zweiten „Siegfried"-Akt. Wagner ist in solchem Maße von seiner Konzeption gefesselt, daß er während der Komposition des zweiten Aktes äußert: „jetzt greife ich zu meinem alten Farbentopf", „bei jedem Ton hatte er den szenischen Vorgang vor Augen" (Gl. VI 77). In wie weitgehender, uns immer wieder überraschender Weise Wagner sein Werk im Leben selbst „erlebte", beweist die Tatsache, daß er nach Abschluß der Komposition (vor der Instrumentation) bei einem Besuche der Stadt Ravello sich spontan in Klingsors Zaubergarten versetzt fühlte: „Dieser Empfindung gab der Meister Ausdruck, als er in das ihm vorgewiesene Fremdenbuch die Worte einzeichnete: „Klingsors Zaubergarten ist gefunden! ....." (Gl. VI 346.) Wir erkennen die außerordentliche innere Anteilnahme des Schöpfers an seinem Werke und betrachten nun den aus dieser Anschauung, die ja eine Bestätigung der Vision und der daraus bedingten Naturidee ist, geforderten Stil der Ausführung. Vor der eigentlichen Szene, in der die Natur (Kundry) zu vollster Entfaltung kommt, steht die Szene der Naturerweckung durch Klingsor. Auch diese Szene ist nichts als die ins Uebermäßige verzerrte Erda-Erweckung des dritten „Siegfried"-Aktes. Kundry als die Symbolfigur der unbewußten, chaotischen Natur, während Erda die „weiseste Wala" war und Klingsor, der übersteigerte, verzerrt gezeichnete Machthaber über die Natur, dazu „plastischer Dämon des Verfalls in triumphierender Sicherheit", stehen sich gegenüber. Bemerkenswert ist es, daß Wagner diese Figur des Klingsor (Klingsor ist weder Weib noch Mann) in einen beinahe schwebenden Szenenraum stellt: „Im inneren Verließe eines nach oben offenen Turmes ..... Finsternis in der Tiefe, nach welchem es von dem Mauervorsprunge ..... hinabführt. „Klingsor, die Verkörperung des Nur-Negativen, wird, sicherlich unbewußt, uns somit gleich in einer merkwürdigen Zwischenwelt eingeführt. Appia erkannte dies wiederum intuitiv in seiner Gestaltung, der er die Bemerkung zufügt: „Klingsors Zauberschloß ist auf Finsternisse gebaut ..... Er

wird als Silhouette sichtbar." Vergleichen wir daher Appias Entwurf (abgebildet in der „Szene") mit dem Bühnenbild der Uraufführung (abgebildet bei Engel S. 644), so müssen wir erkennen, daß Appia in ungleich größerem Maße die Szenenvision des Meisters ausführt, indem er die Unnatur dieses Zauberers durch die genaue Befolgung der szenischen Vorschrift zur eigentlichen Gestaltung bringt. Appia betont die Dreischichtigkeit des Szenenaufbaues: dichteste Finsternis, etwas hellere Steinmauer des Turmes, blauer Himmel. In die Mitte eingespannt ist Klingsor, der selbst Gralsritter werden wollte und nun Todfeind des Grals ist, weder der Gralswelt noch den absoluten Gegenmächten gänzlich gehört. Klingsor ist nur U n natur, d. h. „nicht die Natur". Die Natur allein aber ist die Gegenspielerin des Grales, Klingsor ist nur das Figur gewordene überspannte Zerrbild der Natur, ebenso wie der auf seinen Zauber hin aufsteigende Garten.

Diese üppige Natur in größter Farbenpracht und schwüler tropischer Fülle wiederzugeben, ist Aufgabe der Ausführung der szenischen Vision. Wagner schrieb den Bühnenmalern der Uraufführung eine Ausführung in übergroßen, glockenhaften Blumen vor, das Ueber- und Unnatürliche dieser Treibhausnatur sollte damit zum deutlichsten Ausdruck kommen. Wagner unterstreicht bemerkenswerter Weise diese trügende Naturfülle, wenn er als Gegensatz einen Schneegipfel im Hintergrundsprospekt annimmt. Stefan deutet dies sehr entsprechend. „Trügerischer Frühling im Winter des zweiten Aktes" (Stefan, Winke.) Durch diese szenische Darstellung wird Parsifals Eindringen in das Reich Klingsors aus der Wahrheit der Natur heraus (Winterlandschaft) außerordentlich augenfällig sichtbar gemacht. In welchem Maße Wagner Parsifals Bezaubertwerden durch Kundry (hier als Vertreterin der dämonisch-lockenden Natur) vergegenwärtigend dargestellt wissen wollte, zeigt eine durch Mottl überlieferte Regiebemerkung, daß sich der Garten während Parsifals Szene mit Kundry durch langsam heruntersinkende Blumenranken verengen soll[91]. Das Bewußtsein vom Truge dieser Zauberwelt soll Parsifal und dem Zuschauer (denn dieser sieht durch die Szenenveränderung den Schneegipfel des Hintergrundes nicht mehr) verschwinden. Erst beim Ende der Szene wird die Täuschung offenbar. Wagner selbst gab der ganzen Szene die Färbung eines „eintönigen" Rot, wodurch die aufdringliche Farbenfülle des Bühnenentwurfes der Gebrüder Brückner vermieden wurde[92][93], zu-

91) Klavierauszug in Mottl's Bearbeitung Akt II S. 170—174.

92) Schon im ersten Entwurfe schwebte Wagner für die Kundry-Figur ein rotes Kostüm vor: „Stets sieht man sie nur in ihrem dunkelroten Gewande." (Entwurf 176).

93) Ueber diese Inszenierung geben z. T. sehr unterschiedlich Bericht: Kurt Mey: Richard Wagner-Jahrbuch IV.

gunsten einer verstärkten Wirkung durch die Symbolik der Farbe.

In Bayreuth ersetzte man schon früh (1911) die von Wagner geforderte Dekoration durch eine neue Ausführung, bei der, der Entwicklung der Beleuchtungstechnik entsprechend, die tropische Farbenpracht der Blumen ausschließlich durch die Beleuchtungsweise gestaltet wurde[94]. Diese Inszenierungsart kommt Wagners Vorschrift außerordentlich entgegen, da durch sie der Kontrast von wirklicher Welt und Scheinwelt in ungleich stärkerem Maße hervortritt. Die wirkliche Welt Klingsors aber ist die Einöde, die Wüste. Szenischer Ausdruck für die geistige und körperliche Unfruchtbarkeit des Zauberers. Es ist das Chaos, das Negative, dem Zuschauer in der Dekoration der Verwüstung, der völligen Naturlosigkeit vor Augen gestellt. Wagners eigentliche szenische Vision der erlösten Natur findet im zweiten Akt ihre gegensätzliche Gestaltung: die unerlöste, vergewaltigte Natur. In seinen Regiebemerkungen des zweiten Aktes sahen wir deutlich Wagners Absicht, das Unnatürlich-Hypertrophe dieser Scheinwelt zum Ausdruck zu bringen. Diese verbindet sich mit Wagners ihm bis zum Ende seines Schaffens unerfüllt scheinender Vorstellung vom „Venusberg".

Die Szene des dritten Aufzuges führt uns wieder in das Gebiet des Grals zurück. Hier ist es von besonderer Bedeutung, wie ausführlich die Naturanmerkungen vorgeschrieben sind[95]. Die „trügende Pracht" ist verschwunden und nun ist die Gestaltung der in der Vision erschauten entsühnten Natur möglich. Die Szenenanmerkung beginnt daher: „Freie, anmutige Frühlingsgegend, mit nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigender Blumenaue. Den Vordergrund nimmt der Saum des Waldes ein, der sich nach rechts ausdehnt. Im Vordergrund, an der Waldseite, ein Quell ..... Frühester Morgen. —" Von außerordentlicher symbolischer Bedeutung — und unsere Gleichsetzung von Natur und Kundryfigur weiterhin beweisend — ist die Erweckung Kundrys durch Gurnemanz. Wie die Natur, dargestellt im Szenenbild, ist sie „erstarrt und leblos", das „winterlich rauhe Gedörn" hielt beide verdeckt. In diese Welt nun tritt der durch Mitleid wissend gewordene Mensch (Parsifal) ein und vermag durch dieses Bewußtsein die Natur (Kundry) zu erlösen, d. h. ihr den Weg in die Welt des Geistes zu zeigen und gleichzeitig in dieser die Harmonie, das Gleichgewicht von Natur und Geist wieder herzustellen. Diese entsühnende Befreiung Kundrys durch Parsifal, be-

---

Carl Hagemann: In „Musik" X 23.
Paul Bekker: In „Frankfurter Zeitung" 11. 8. 1912. I.
Hermann Bahr: In „Bayreuth" Seite 69.
Sämtlich zitiert von Stahl, Szenische Dramaturgie.

94) Gl. VI 626.

95) Hierauf weist vor allem Niemann in seiner Untersuchung: „Böcklin und Richard Wagner" hin. (S. 56).

gleitet von symbolischen Handlungen des christlichen Sakramentes der Taufe, wird von Wagner in der szenischen Ausführung besonders hervorgehoben: „Parsifal" (wendet sich um, und blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiese, welche jetzt im Vormittagslichte leuchten): „Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön." Noch bezeichnender für die aus der Vision gewonnene Eigenart der Vorfrühlingsstimmung ist diese Szene im ersten Entwurfe bezeichnet: „Parsifal blickt mit sanfter Verzückung auf Wald und Wiese, wie doch alles so wunderbar blühe, in zarten Farben, lieblichen Formen und milden Düften zu ihm spreche." (Entwürfe 197.) Hier steht die Schilderung der Aue in b e w u ß t e m Gegensatz zu der Beschreibung des Zaubergartens. Es ist auffallend, wie zahlreich in den Regiebemerkungen die Worte „sanft" und „milde" vorkommen, (sanft ansteigend, Parsifal küßt Kundry sanft auf die Stirn, Parsifal mit sanfter Entzückung, Gurnemanz reibt dieses sanft, Parsifal nimmt Kundry sanft das Fläschchen ab, Gurnemanz Kundry sanft abweisend), der Stimmungsgehalt der Karfreitagsvision überströmt den ganzen Aufzug beherrschend, in schärfstem Kontrast zum zweiten Akte, in dem Natur und Menschen übermäßig sind und handeln. (Hier beachte man die Bezeichnungen: heftig, gänzlich, höchst, wild.) Aufgabe für die Szenenausführung der Vision ist es, der Karfreitagsaue den größten sichtbarsten Ausdruck zu geben. Das Szenenbild der Uraufführung 1882 (abgebildet bei Engel, S. 645) zeigt eine außerordentlich realistische Darstellung der Vision. Um den Blick auf den die Karfreitagsaue darstellenden Hintergrund freizuhalten, gibt ihm der Bühnenbildner (Joukowsky) einen Rahmen durch Rankensoffitten und Baumkulissen. Das auf dem Prospekt gemalte Gebirge betont das Düstere zu Anfang der Szene, das sich erst bei der auf der Abbildung dargestellten Karfreitagsszene aufhellt. Da es Wagner bei der Inszenierung des dritten Aktes vor allem auf die sinnfälligste Darstellung der Karfreitagsaue ankam, ließ er, da die Mittel der Beleuchtung beschränkt waren, die Frühlingsblumen wie überhaupt das Laubwerk der neuerwachten Natur außerordentlich realistisch durch den Bühnenmaler ausführen. So ranken sich an den Baumkulissen rechts blühende Pflanzen empor, Gurnemanz' Hütte ist mit Blüten überdeckt. Unter der Einwirkung der modernen Lichttechnik (Scheinwerfer) wurden diese malerischen Verdeutlichungsmittel in viel stärkerem Maße hervorgehoben, als es in der Absicht Wagners lag, so daß gerade die szenische Gestaltung dieser Szene durch das 1882 technisch bedingte Vorherrschen der Malerei an ihrer Unberührtheit einbüßte[96]. Der

96) Dieser Tatsache allein liegt die scharfe Kritik Friedrich Kloses in seinem Buche „Bayreuth" zugrunde (S. 48), wenn er die Behandlung der Karfreitagsszene mit den Mitteln moderner Lichttechnik als „Verkitschung der Karfreitagsszene durch Adoption der Scheinwerfer-Beleuchtung" angreift.

Realismus der Szenenausführung, zur Zeit der Uraufführung geschmacklich und technisch bedingt, ist bei der Inszenierung der Karfreitagsaue nur in andeutender („sanfter") Ausführung möglich, da bei dessen größerer Beachtung die Bildstimmung der Frühlingsaue nicht erreicht würde. Das Szenenbild der Uraufführung ist zu ausschließlich an die Mittel der Technik der achtziger Jahre gebunden, um der Vision vollkommenen Ausdruck zu geben.

Den Mitteln der modernen Technik, vor allem der immer weiter ausgebildeten Plastik der Szene wird zum ersten Male der Entwurf Appias gerecht. Dabei trennt sich allerdings Appia von den Vorschriften Wagners, doch zeigt sich diese Idee einer Neugestaltung für die Folgezeit so außerordentlich fruchtbar, daß sie in unserer stilistischen Betrachtung notwendiger Weise beachtet werden muß.

Appia legt in seinem Entwurfe, den er im folgenden erläutert, vor allem auf die Einheitlichkeit der Bildwirkung Gewicht: „Um die Einheitlichkeit des Bildes zu wahren, ist es unumgänglich, Wagners Beschreibung dieser Dekoration sehr frei zu behandeln. So bleibt von Anfang an der Aufstieg nach dem Gral ganz frei und unberührt. Gurnemanz' Hütte steht abwärts, so daß der Greis zwei bis drei Felsstufen zu steigen hat, um an die heilige Quelle zu kommen. Diese muß in der Mitte sein ....." (Text und Abbildung in „Szene" Heft 13) Appia teilt die Bühne in drei Spielflächen ein: Unterste Stufe ganz unter Bühnenniveau, die Höhe von Gurnemanz' Hütte und Bühnenboden. Der Entwurf zeigt rechts den nahen Waldrand, gibt damit augenfällig die Verbindung mit dem Gralsgebiet, links das Dornengestrüpp, unter dem Kundry verborgen liegt. Der Blick wird gänzlich von dem Hintergrund eingefangen, der die Karfreitagsaue in hohes Berggebiet verlegt zeigt. Appia verwendet in diesem Entwurf ausschließlich Mittel der Farbe und der Plastik. Die Szene der blühenden Karfreitagsaue wird von hellem, leuchtendem Grün der Aue erfüllt, der Vordergrund (Baumkulissen, Dornengestrüpp, Gurnemanz' Hütte) rahmt ebenfalls wie auf dem Bühnenbild der Uraufführung den Hintergrund ein. Das Gebirge im Hintergrund, plastischer Szenenabschluß, kann sich der jeweiligen Licht- und damit Handlungsstimmung gänzlich anpassen, was bei der gemalten früheren Szenerie unmöglich war. In dem von Appia gestalteten Raum vollzieht sich die Darstellung der Handlung mit größter Naturhaftigkeit, während das Szenenbild der Uraufführung durch die Mittel der modernen Technik immer nur „lebende Bildwirkung" erreichte.

Appia's Entwurf muß in seiner Wahrung der szenischen Vision, durch die denkbar größte Vergegenwärtigung der Frühlingsstimmung als vorbildlich für eine Generation von Bühnenbildnern gelten. Prinzipiell betrachtet ist von Appia als erstem der Szenengehalt der Karfreitagsaue mit den Bedingungen der modernen Inszenierungsart

in Einklang gebracht worden. Im einzelnen lassen sich Abwandlungen vor allem durch eine größere Beachtung des Malerischen aufweisen. So scheinen die Szenenentwürfe Appias und die beispielsweise von Leo Pasetti (abgebildet: „Das Theater", Jahrgang 1933, S. 71) kaum in Abhängigkeit von einander zu stehen. Gemeinsam ist beiden jedoch dem Szenenbild der Uraufführung gegenüber das in ihnen ausgedrückte gänzlich neue Raumgefühl, mit dessen Hilfe die Natur der Karfreitagsaue in ihrer größten, leibhaftigsten und greifbarsten Wirkung vergegenwärtigend dargestellt wird. In seiner weiteren szenischen Abfolge entspricht der dritte Akt völlig dem ersten Akt. Das Bewußtsein des Zuschauers wird durch die Wandeldekoration ebenfalls wieder in den Gralstempel geführt, nach dem wiederum die von uns oben eingehend gewürdigte Welt des gleichzeitigen Nebeneinander von Natur- und Gralswelt durchschritten ist. Die neuen Inszenierungsaufgaben gegenüber den Gralsszenen des ersten Aktes sind durch die Idee des Werkes, nicht mehr von seinen szenischen Visionen bedingt[97]. Szenisch-symbolhaft ist dagegen der Eintritt Kundrys (der Natur) in den Gralstempel, mit ihr ist das asketisch-versteinerte, mönchische Ideal des Ordens gebrochen, das Gralsreich ist in eine neue, vollendetere Phase seiner Herrschaft eingetreten, der „Erlöser ist erlöst" worden.

Zusammenfassung.

Der Stil des „Parsifal".

Bei der stilistischen Betrachtung des „Parsifal" erkannten wir einen neuen, anderen Inszenierungsstil als in den von uns entweder vorwiegend „realistisch-vergegenwärtigend" oder „symbolhaft-vergegenwärtigend" genannten Stilperioden des Wagnerschen Gesamtwerkes. Wagner griff in der Gestaltung des Parsifal bewußt auf Erlebnismomente musikalisch-visionärer, mehr noch szenisch-visionärer Art zurück und „meistert" beide gleichmäßig. Daher ist für unsere stilistische Betrachtung der „Parsifal" *das* Werk, an dem wir am klarsten, ausgesprochensten den eigentlichen Wagnerstil erkennen, den beide stilistische Komponenten erst ergeben. Die eigentliche Vision von der Karfreitagsaue steht in höchster naturhafter und zugleich symbolischer Eigenart vor uns, wie sie Wagner erschaute. Zu ihrer vollkommensten Darstellung bedarf es nicht mehr, wie in der Gestaltung des „Ringes" eines jeweiligen besonderen Betonens eines der szenischen Mittel (Musik, Szenenbild, Geste,

97) Vergleiche Lorenz, Das Heldische im Parsifal.

Stimmungsmoment szenischer Art) sondern *eines festgeschauten Bildes*, das g l e i c h z e i t i g den Keim der Stimmung, des musikalischen Hauptthemas, des Szenenbildes und der dramatisch bedeutungsvollsten Hauptfigur vereint. Um diese visionär-intuitiv erschaute Szene gestaltet Wagner die eigentliche Handlung aus früheren szenisch-dramatischen Vorstellungen, Walhall wird zur Gralsburg, der Wotansspeer zur heiligen Lanze, der Ring zum Gralskelch[98] und — das ist vor allem bedeutsam — setzt sie symbolisch ein. Der in den vorhergehenden Werken spürbare Unterschied von realistisch- und symbolisch-vergegenwärtigender Darstellungsart, die ihrerseits eine Ausführung entweder mit gänzlich realistischen oder symbolisch-stilisierenden Mitteln forderte, ist aufgehoben. Die Verschmelzung beider Darstellungsmittel hatte sich im „Tristan" und in den „Meistersingern" immer deutlicher gezeigt, im „Parsifal" gelangte sie zur Erfüllung. Auch insofern ist Parsifal eine Erfüllung, das Kunstwerk Wagners wird durch ihn von dem Fluche der ewigen Fragestellung „Oper" oder „Musikdrama", „Musiker" oder „Dichter" befreit. *Die Antwort liegt in der Erkenntnis Wagners als visuell-szenischen Komponisten, wie es die Entstehung und Vollendung des „Parsifal" zeigt.*

S c h l u ß b e t r a c h t u n g.

Die visuell-szenische Schaffensart Wagners.

Neben den Musikdramen sind uns von Wagner auch rein-musikalische Kompositionen überliefert, deren Konzeption zu unserer Betrachtung eine außerordentliche Bestätigung bietet. Wir betrachten im Ueberblick das „Siegfried-Idyll", den „Kaisermarsch", den „Amerikamarsch" und fügen eine Betrachtung über Wagners Deutung der Neunten Symphonie Beethovens ein.

Im Anschluß an den dritten „Siegfried"-Akt, dessen prinzipielle Bedeutung für die folgenden dramatischen Werke in der Anerkennung der Opernform liegt, wollte Wagner seiner wiedergefundenen Schöpferkraft dankerfüllten Ausdruck geben und schuf das „Tribschener Idyll" als „symphonischen Geburtstagsgruß" für Frau Cosima (1870). Wagner schrieb auf das Titelblatt mit „Fidi-Vogelsang und Orange-Sonnenaufgang"[99]; bedeutsam für unsere Be-

98) In Bezug auf die Weiterentwicklung der Figuren aus vorhergehenden Werken vergleiche Bekker, Leben im Werke, 539 ff.

99) „Fidi" ist die Koseform für Siegfried Wagners Vornamen.

trachtung ist es, daß er sein eigenes Befreitsein von der Last hemmender Ereignisse und die Freude am Wiederaufnehmen der „Ring"arbeit als „Orange-Sonnenaufgang" sieht und ihn zusammen mit den Waldvogelstimmen aus dem zweiten Akt seines „Waldstückes" in einem symphonischen Idyll zum Ausdruck bringt.

Ein weiteres Zeugnis für Wagners visuell-szenische Darstellungsart ist der 1871 komponierte Kaisermarsch. Wagner führte diesen zuerst am 20. Dezember 1871 in Mannheim auf, nachdem er seiner eigentlichen Bestimmung vorenthalten war[100]. Ueber Wagners Leistung beim Dirigieren urteilt E. Heckel: „Bei der Ausführung im Konzertsaal legte er (Wagner) der Veranschaulichung des Einzuges eine besondere Bedeutung bei. Unter seiner Leitung verwandelte sich der Marsch gleichsam in eine „d r a m a t i s c h e S z e n e" (Heckel, Erinnerung. 25/26, zt. Gl. IV 382) und R. Pohl bezeichnet die Komposition unter dem ersten Eindruck als „großes Volksbild im Rahmen einer freien Marschform", das als „Höhepunkt das feierliche Herannahen des höchsten Kriegsherrn zeichnet." (Gl. IV 382, Anmerkung 3.) *Hier zeigt sich also aus der Wirkung, die der Marsch auslöst, die Betonung des Bildhaften trotz Anwendung ausschließlich musikalischer Mittel.* Unter Wagners visuell-musikalischer Phantasie, die auch die eigentliche Dramatik bedingt, wandelt sich der Marsch zu einer marschbewegten Szene.

Zu den frühesten Jugenderlebnissen Wagners gehört die Vorstellung von der Sichtbarkeit der Tonverhältnisse und Melodien. Wagners visuell-musikalische Grundveranlagung zwang ihn zu dieser höchsten Verdeutlichung vor allem bei der Ausführung eigener und fremder Werke. Daher erläuterte Wagner neben Vorspielen und musikalischen Szenen seiner Musikdramen auch rein symphonische Kompositionen (z. B. die Neunte Symphonie Beethovens mit Zitaten aus Goethes Faust, fernerhin die symphonischen Dichtungen Liszts.) Von der Ausführung der bei oben erwähntem Konzert in Mannheim aufgeführten Neunten Symphonie ist uns bekannt, daß Wagner der größeren Deutlichkeit wegen mehrere Aenderungen der Instrumentation vornahm. Ueber das Resultat dieser Aenderungen, die Ausführung selbst, berichtet Heckel bezeichnender Weise: „Man glaubte da nicht mehr bloß, Musik zu hören, man glaubte die Melodie unmittelbar vor sich zu s e h e n. (Im Original gesperrt, Gl. IV 420.) Diese Aeußerung eines unbefangenen Zuhörers wird durch Wagners Aufsatz „Zum Vortrag der IX. Symphonie Beethovens" bestätigt, indem Wagner immer wieder mit seinen eigenen Worten auf „Plastik, Deutlichkeit und entsprechende Farbengebung" höchsten Wert legt.

Außer dem Huldigungsmarsch, der für König Ludwig II. geschrieben war und, dem Lieblingswerk des Königs entsprechend, in

100) Vergleiche Gl. IV, 345/46.

der musikalischen Sphäre des „Lohengrin“ befangen ist, komponierte Wagner 1876 auftragsgemäß den Centennialmarsch für die hundertjährige Wiederkehr der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika. Diese Arbeit, zu der den Meister nur das hohe Honorar verleitete[101]), ist die erste Komposition, zu der die Nötigung zur Arbeit früher da war, als die poetische Idee. Die Arbeit an dem Marsche ging zuerst außerordentlich langsam vonstatten, erst als Wagner bestimmte szenische Vorstellungen vorschwebten, konnte er sich an ihnen weiter helfen. Glasenapp führt einige Aeußerungen Wagners an, aus denen mit außerordentlicher Eindeutigkeit das unabänderliche Bedürfnis nach visuellen Vorstellungen hervorgeht, da ohne diese die musikalische Ausführung nicht in Fluß kam. Nach dem Bericht des Wagner befreundeten Kapellmeisters Seidl wäre Wagner „einige Zeit lang durch das Suchen nach einem passenden Thema ordentlich niedergedrückt gewesen, bis ihm eines Tages, als er aus einem dunklen Gange ins helle Sonnenlicht trat, das Triolenthema des Einganges, zugleich mit jenem Motto, eingefallen sei.“ (Gl. V 233[102]).

Für unsere Betrachtung der szenisch-musikalischen Visionen ist diese Aeußerung von Wagners Schaffensart von höchster Bedeutung. Das ihm vorgelegte Motto hieß: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß.“ Daß dieser Spruch abgegriffener nüchterner Weisheit den Meister nicht gerade zum Schaffen trieb, ist verständlich. Die Phantasie Wagners aber arbeitete innerlich immer an einem dazu passenden Bildeindruck, den das Erleben des Lichtwechsels bei dem oben berichteten Spaziergang auslöste. Die Triolenfigur des ersten Themas stürzt geradezu sichtbar aus dem Dunkeln in die Helligkeit, dem oft vertonten Leitspruch: per aspera ad astra entsprechend. Mit dieser szenischen Vorstellung war nun der Anstoß für das Fortschreiten der Arbeit gegeben, für das zarte Seitenthema dachte er nach eigenem Ausspruch an „die schönen und tüchtigen Frauen Nordamerikas“, die „im Festzuge mit dahinschreitend anzunehmen wären.“ (Gl. V 233). Haupt- und Seitenthema gehen also auf visuelle Eindrücke Wagners zurück. Die Aufweisung von Wagners einzigartiger nur für ihn bezeichnender Schaffensart in den rein musikalischen Werken dient uns als genaueste Bestätigung unserer für die dramatischen Werke aufgestellten These von der unlösbaren Einheit der szenisch-musikali-

101) Wagner: „Ja, wenn ich nicht soviel dafür kriegte.“
: „Wissen Sie, was das Beste an dem Marsche ist?
Das Geld, das ich dafür bekommen habe.“
Beide Aeußerungen Gl. V 233.

102) Glasenapp korrigiert mit der ihm eigenen Genauigkeit den Bericht Seidls dahin, daß der „dunkle Gang“ das abgerissene Maintor in Bayreuth gewesen sei. Vergl. Gl. V 233/34 Anm. 2.

schen Vision, wobei das in dem Worte: Vision zum Ausdruck gelangende innerliche „Sehen" das eigentliche Urerlebnis ist.

Daß dieses „Sehen" eben die Schau musikträchtiger Visionen ist, sei mit einem Hinweis auf Wagners Verhältnis zur bildenden Kunst gezeigt. Aus zahlreichen Berichten Glasenapps geht es hervor, daß Wagner bei Betrachtung von Werken der Malerei und Plastik selten vom künstlerischen Ausdruck ergriffen war, sondern daß ihn vorwiegend der stoffliche Gehalt zu Betrachtungen historischer Art anregte. Wagners innere Einstellung zu Werken der bildenden Kunst ändert sich nur dann, wenn er in ihnen die Bestätigung seiner Konzeption findet (z. B. im Dom von Siena) oder durch ihren *dramatischen* Ausdruck an Werke seines Schaffens erinnert wird. Dieses wird uns in besonderem Maße von der Betrachtung der Assunta des Tizian Vecellio in Venedig berichtet, deren Anblick in Wagner gleichzeitig alles im „Tristan" Geschaffene zusammenfaßte und den Weg zu den „Meistersingern" frei zeigte[103]. „Da riß ihn Tizians „Himmelfahrt der Maria" wie aus dunklen Träumen ans Licht. Die Wirkung des Gemäldes war von erhabenster Art: urplötzlich fühlte er in sich seine alte Kraft — er beschloß die Ausführung der „Meistersinger". (Morold I 306.) Spontan äußerte Wagner in einem Augenblick intuitivster Erkenntnis: „Das ist nicht die Mutter Gottes; es ist Isolde in der Liebesverklärung." (Morold I 307, Gl, VI 692.) Die Verklärung Isoldes (die Bezeichnung Liebestod ist logisch falsch und von Wagner niemals angewandt; Tristan stirbt den Liebestod, Isolde wird verklärt), die Wagner gerade geschrieben hatte — für ihn das Höchste, Letzte der „Tristan"musik — stieg unter dem Eindruck der Farbenpracht und Ausdrucksgewalt Tizians wieder vor ihm auf und konzentrierte sich in diesem Meisterwerk der Malerei. Durch den A n b l i c k dieser Verklärung, für ihn die Verklärung Isoldes, war sein Schaffensgeist von der Welt des „Tristan" befreit und das Empfängnisvermögen für die Meistersinger bereit[104].

Die visuell-szenische Art der Konzeption, tief im innersten Sein Wagners begründet, ist die Grundlage für sein gesamtes Schaffen, das in jeder Phase seiner Entwicklung von außerordentlicher plastischer und greifbarer Dramatik ist. Der immer wieder hervortretende Drang zur größten Verdeutlichung seiner Visionen, dessen letzter, höchster Ausdruck das Bayreuther Festspielhaus selbst ist,

---

103) Max Koch erinnert daran, „wie vierzig Jahre vorher Graf Platen vor diesem Gemälde „voll Kraft und Leben" die Wolken schwinden fühlte, die seinen trüben Sinn umnachtet", und schließt seine Betrachtung: „Wir stehen vor dem geheimnisvollen Wunder, wie der Genius den Genius entzündet!" (Koch III 81). Das Erlebnis der Assunta im Jahre 1861, in dem der Meister mit Wesendonks in Venedig weilte, ist bis zu seinem Tode gleichmäßig stark in ihm geblieben.

104) Vergleiche Morold I 306—07.

weil nur in ihm die letzte Konzentration zur Vergegenwärtigung des inneren und äußeren Geschehens seiner Welten möglich ist, ist im Tiefsten auf diese einzigartige Fähigkeit Wagners: in ihm lebende Musik zur sichtbaren Gestaltung bringen zu können, zurückzuführen. Das alte und vor allem in der Romantik zur deutlichsten Anwendung gelangende Prinzip der Synästhesie hat im Wesen, in der Schaffensart und im Werke Wagners seinen höchsten Ausdruck gefunden[105]. Wir erkennen auch in dieser bedeutungsvollen Eigenart der Schaffensweise, deren stilistischen Einfluß auf das Werk selbst unsere Arbeit aufweist, Wagners innigste Beziehungen zur Romantik, die die Kunst als „erlösende Macht von des Lebens Wahn" ansah. In dieser Welt romantischer Sehnsucht hängen Traum und Dichten eng zusammen („Mein Freund, das grad ist Dichters Werk, daß er die Träume deut' und merk' "), verstehen sich Mensch und Tier („ist's mir doch, als sprächen die Vögel zu mir!"), ist der Künstler ein Klosterbruder des Grals, ein demütig Begnadeter. Die romantische Kunst ist die Magie, die Sinnenwelt gebrauchen zu können; deren übereinstimmende Beziehungen (Baudelaire: correspondances) sehen wir auf engste verbunden und vertauscht in Wagners einzigartiger Schaffensweise, der Grundbedingung zur Ausführung seiner musikalisch-szenischen Visionen in Dichtungen, von denen Hofmannsthal, der Schöpfer des „Rosenkavalier", der „Ariadne" und „Aegyptischen Helena" sagt: „Nicht der dramatische Aufbau, aber die unnachahmliche Vortrefflichkeit, mit der in der Ausführung der Musik vorgewaltet ist — die unerreichbare Qualität, daß, wie der Flußlauf seine Landschaft bestimmt, so hier die poetische Landschaft durch die vom Dichter schon gewußten Ströme und Bäche der Melodien figuriert ist — das hat mich wirklich niedergeschlagen." (Brief an Richard Strauß vom 24. 9. 1913.)

105) Der erste bedeutende Dichter, der Wagners Größe in voller Tragweite erkannt hatte, war Charles Baudelaire. 1849 (!!) schrieb der französische Dichter an einen wagnerbegeisterten deutschen Musikkritiker: „Sie werden der Sache Dessen dienen, den die Zukunft zum berühmtesten unter den Meistern machen wird." Vergl. Nietzsche: „Es ist viel Wagner in Baudelaire" (Studien zum Fall Wagner.)

Verzeichnis der benützten Literatur.

Schriften, Briefe und Werke von Wagner.

Richard Wagner:	Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Julius Kapp I—XIV Leipzig o. J. (abgekürzt G.S.).
Richard Wagner:	„Mein Leben", Herausgegeben von Wilhelm Altmann, 2 Bde. Leipzig o. J.
Richard Wagner:	Briefe, ausgewählt und erläutert von Wilhelm Altmann, 2 Bde. Leipzig o. J.
Richard Wagner:	Briefe in Originalausgaben, Leipzig 1912. Bd. III Familienbriefe. Bd. IV An Uhlig, Fischer und Heine. Bd. IX 1, 2 An Franz Liszt, 2 Bde. Bd. XV Bayreuther Briefe.
Richard Wagner:	Briefe an Röckel, Leipzig 1903.
Richard Wagner:	Briefe an Frau Julie Ritter, München 1920.
Richard Wagner:	An Mathilde und Otto Wesendonk, Tagebuchblätter und Briefe. Herausgegeben von Julius Kapp, Leipzig, o. J. (abgekürzt Wes.)
Richard Wagner:	Prosaentwurf zum „Fliegenden Holländer", Bayreuther Blätter 1933, 4. Stück.

Schriften über Wagner und seine Werke.

Altmann, Wilhelm:	R. Wagner u. Albert Niemann, Berlin 1924.
Appia, Adolphe:	Die Musik und die Inszenierung, München 1898.
Appia, Adolphe:	Erläuterungen zu den Bühnenbildentwürfen zu „Parsifal", enthalten in „Die Szene", Heft 1—2, 3. Jahrg.
Bahr, Hermann:	Bayreuth, Leipzig 1912.
Bahr-Mildenburg, Anna:	Ersichtlich gewordene Taten der Musik, Bayreuther Festspielführer 1933.
Bekker, Paul:	Ein unveröffentlichtes Lohengrinszenarium, Frankfurter Zeitung o. Angabe.
Bekker, Paul:	Bayreuth und die Seinen, Frankf. Ztg. v. 11. 8. 1921 I.
Bekker, Paul:	Richard Wagner. Das Leben im Werke, Stuttgart 1924.
Bie, Oscar:	Bayreuth, Zürich 1931.
Böcklin, Arnold:	Neben meiner Kunst, Briefe u. Persönliches. Herausgegeben von Böcklins Sohn und C. F. Runkel, Berlin 1909.
Clasen, Carl Heinz:	Baukunst des Mittelalters, Wildpark-Potsdam 1930.
Drews, Arthur:	Der Ideengehalt von R. Wagners dramat. Dichtungen. Leipzig 1931.
Engel, Erich:	R. Wagners Leben und Werke im Bilde, Leipzig 1913.

Fehr, Max: R. Wagners Schweizer Zeit, Bd. I. Aarau u. Leipzig 1934.

Gasperini, A. de: La nouvelle Allemagne musicale, Paris o. J.

Glasenapp, Carl Friedrich: Das Leben Richard Wagners. 6 Bände. Bd. I—V Leipzig 1921—23, Bd. VI Leipzig 1910 (abgekürzt: Gl.)

Golther, Wolfgang: „Tannhäuser und seine Quellen". Bayr. Blätter 1889. S. 139—141, 147—48.

Hagemann, Carl: Wilhelmine Schroeder-Devrient, Berlin o. J.

Hagemann, Carl: Bayreuth 1911—12. „Die Musik" X. Jahrgang, Heft 23.

Heckel, Karl: Jesus von Nazareth-Buddha (Die Sieger) — Parsifal. Bayr. Blätter 1891. S. 5—19.

Hohberger, Curt: Werden und Wesen von Wagners Parsifal, Leipzig 1913.

Kietz, E. B.: Erinnerungen an Richard Wagner, Dresden 1907.

Klose, Friedrich: Bayreuth. Regensburg 1929.

Koch, Max: Richard Wagner, 3 Bände, Berlin 1907, 1913, 1918.

Kranich, Friedrich: Das Problem der offenen Verwandlungen bei Wagner, Bayreuther Festspielführer 1927.

Lebede, Hans: Siegfried Wagner als Regisseur, Bayreuther Festspielführer. 1931.

Lorenz, Alfred: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner.

Bd. I	Ring des Nibelungen,	Berlin 1924
Bd. II	Tristan,	Berlin 1927
Bd. III	Meistersinger,	Berlin 1930
Bd. IV	Parsifal,	Berlin 1933

Meinck, E.: Homerisches bei Richard Wagner, Bayr. Blätter, 1925. S. 314.

Mey, Kurt: Parsifal-Neuinszenierung. Bayreuth 1911—12. Wagner-Jahrbuch Bd. IV. o. J.

Meysenbug, Malwida von: Memoiren einer Idealistin, Bd. III. 1876 ff.

Morold, Max: Richard Wagners Kampf und Sieg, 2 Bde. Wien—Leipzig 1930.

Neitzel, Otto: Führer durch die deutsche Oper. Bd. II, Leipzig 1920.

Niemann, Gottfried: Richard Wagner und A. Böcklin, Leipzig 1904.

Nolte, Erich: Studien zu Richard Wagners dramat. Fragmenten. Dissertation. Berlin 1917.

Pfitzner, Hans: Ges. Schriften Bd. I—III, Augsburg 1926.

Pfordten, Th. v. d.: Richard Wagners Bühnenwerke, Berlin 1922.

Rapp, Franz: Frühe Wagner-Szenerien, Neue Musikzeitung. 49. Jahrging, Heft 5.

Rapp, Franz: Tradition im Bühnenbild bei R. Wagner, „Die Kunst", 35. Jahrgang, Heft 2.

Stahl, E. L.: Zur szenischen Dramaturgie des „Parsifal", „Die Szene", 3. Jahrgang. Heft 1—2.

Stefan, Paul: Gustav Mahler, München 1912.

Strauß, Richard: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Wien 1926.

Strobel, Otto: Richard Wagner über sein Schaffen. München 1924.

Strobel, Otto: Richard Wagner, Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung, München 1930.

Thode-von Bülow, Daniela: Mitteilungen an die Freundin über Bayreuther Kostümfragen, Bayreuther Festspielführer 1931.

Tieck, Ludwig: Ges. Schriften Bd. IV, Berlin 1828.
Vulpius, Günther: Das mimische Element bei R. Wagner, Diss. Erlangen o. J.
Waltershausen, H. W. v.: Das Siegfried-Idyll, München 1924.
Wille, Eliza: Erinnerungen an Richard Wagner, München 1934.
Wolzogen, A. von: Erinnerungen an Wilhelmine Schroeder-Devrient, Leipzig o. J.
Wolzogen, H. v.: Richard Wagner und E. T. A. Hoffmann, Berlin o. J.
Zademack, „Die Meistersinger von Nürnberg und ihre Quellen", Berlin. 1921.

Lebenslauf.

Der Verfasser der Dissertation, Werner Johann Georg W a h l e, evangelischer Konfession, wurde als deutscher Staatsangehöriger am 22. Juli 1913 in Magdeburg geboren, erhielt 1932 nach neunjährigem Besuch des humanistischen Pädagogiums zum Kloster Unser lieben Frauen in Magdeburg das Reifezeugnis dieser Anstalt, besuchte während seiner gesamten Studienzeit die Universität München und legte nach dem vollendeten achten Semester seine Dissertation der dortigen philosophischen Fakultät 1. Sektion vor. Von hervorragender Bedeutung für die in ihr niedergelegten Ideen war seine Lehr- und Assistentenzeit bei Frau Professor Kammersängerin Anna Bahr-Mildenburg.

Vorlesungen und Uebungen, in der Hauptsache über deutsche Philologie und Theatergeschichte, daneben solche über Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, indisches und französisches Theater sind bei folgenden Dozenten belegt worden:

Hans Heinrich Borcherdt, Walther Brecht, Rudolf von Ficker, Eduard Hartl, Hugo Kehrer, Carl von Kraus, Arthur Kutscher, Alfred Lorenz, Otto Mausser, Ernst Michalski, Hanns Oertel, Wilhelm Pinder, Walther Rehm, Ernst Rosemann, Adolf Sandberger, Friedrich Gustav Schmidt, Jules Simon, Alfred Stange.

Zu besonderem Dank bin ich Herrn Professor Dr. Hans Heinrich B o r c h e r d t verpflichtet, unter dessen Leitung und Förderung meine Dissertation entstand. Ebenfalls habe ich dem Theatermuseum München und seinem bisherigen Leiter, Herrn Professor Dr. Franz Rapp, für Ueberlassung eines großen Teiles der Originalbildbeigaben aus dem früheren Besitze König Ludwig II. von Bayern zu danken.

Werner W a h l e.

I.

„Die Feen", Szenenaufnahme des Schlußbildes nach der Uraufführung vom 29. Juni 1888 am Münchener Residenz-Theater. Original im Theatermuseum München.

II.

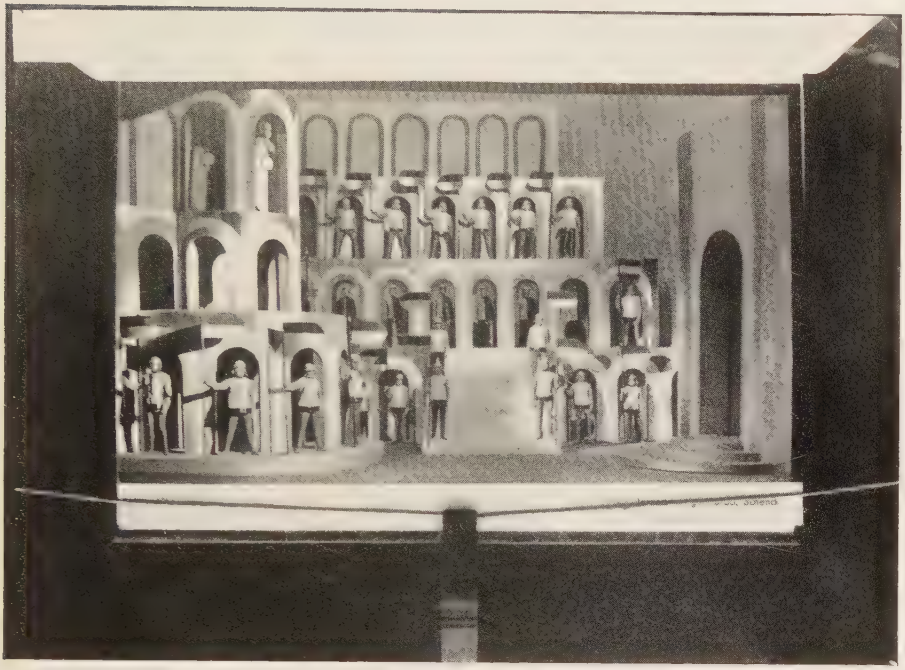
„Rienzi", Deckfarbenmalerei des Baron v. Leyser, angefertigt nach der Uraufführung am 20. Oktober 1842 in Dresden. Original im Theater-Museum München.

III.

„Der Fliegende Holländer", Szenenaufnahme des I. Aktes nach dem Bühnenbild-Entwurf von Caspar Neher, Berlin 1932

IV.

„Tannhäuser", Bühnenbildentwurf zum I. Akt (Wartburgtal) von Nina Tokumbet, Zürich 1933



V

„Lohengrin", Szenenaufnahme des II. Aktes nach dem Bühnenbildentwurf von Schenck v. Trapp
Darmstadt 1928

VI.

„Lohengrin", Szenenaufnahme des II. Aktes nach dem Bühnenbildentwurf von Emil Preetorius
Bayreuth 1936

VII.

„Walküre", Bühnenbildentwurf des III. Aktes (Walkürenfels)
von Adolphe Appia 1898

VIII.

„Walküre", Bühnenbildentwurf des III. Aktes (Walkürenfels) von Emil Preetorius, Berlin 1934

IX.

„Die Meistersinger von Nürnberg", Aquarell nach der Uraufführung am 21. Juni 1868 von Michael Echter (III. Akt). Original im Theatermuseum München

X.

„Die Meistersinger von Nürnberg", Bühnenbildentwurf zum III. Akt von Rochus Gliese